



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

# La continuidad de la obra de arte

## Restauración arquitectónica vs. Compleción musical

Trabajo fin de grado de: Beatriz Aguilera Moreno  
Tutor : José Luis Baró Zarzo  
Grado en fundamentos de la Arquitectura

Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Departamento de Composición arquitectónica  
Valencia, septiembre de 2017



## **RESUMEN**

A la hora de elaborar un artista su trabajo siempre tiene aspiraciones de completitud. Por diferentes circunstancias, la realidad material que nos llega puede verse truncada, bien porque la obra se deteriore con el tiempo, bien porque se pierda o quede sin acabar en vida del autor. La mentalidad de conservación del patrimonio de nuestra sociedad nos predispone hacia la continuidad de la obra de arte, una continuidad no siempre exenta de debates, y que conlleva la participación de agentes terceros, ligados con frecuencia a una coyuntura distante de aquella de la creación originaria.

El trabajo establece la comparación entre las distintas corrientes de restauración arquitectónica y los criterios seguidos en la compleción de obras musicales, con el objetivo de extrapolar conclusiones útiles para ambas desde la transversalidad.

## **PALABRAS CLAVE**

non finito; versionado ; restauración en estilo; restauración crítica; conservación.

## **ABSTRACT**

Artists always have complete aspirations while working on a project. For different reasons, the material reality we perceive might be truncated, either because deterioration through the years, because its loss or even because it was not finished during the author's life. Our society has a conservationist heritage mentality, that leads us to the continuity of the work of art. This continuity is not exempt of debates and implies the participation of third agents, usually linked to a distant juncture from the original creation. This work establishes the comparison between the different architectonic restoration currents and the criteria followed for the completion of musical pieces, with the objective of providing useful and transversal conclusions for both of them.

## **KEYWORDS**

non finite; versioned; restoration in style; critical restoration; conservation.

## ÍNDICE

<b>1.</b>	<b>Introducción</b>	7
1.1	Presentación, Contexto en el mundo del arte. Cómo surge la idea.	8
1.2	Conceptos: Restauración, Compleción y Versionado.	10
<b>2.</b>	<b>Metodología</b>	15
2.1	Estado de la cuestión	16
2.2	Objetivos	19
2.3	Proceso metodológico	20
2.4	Fuentes	21
		23
<b>3.</b>	<b>Debates</b>	24
3.1.	El valor de lo imperfecto.	33
3.2.	La materia y su trascendencia en la reversibilidad	37
3.3.	Distinguibilidad, Unidad y Autenticidad. La intervención frente a lo original.	41
3.4.	Intencionalidad del autor y derecho sobre la compleción de su obra.	
<b>4.</b>	<b>Estudio de casos.</b>	47
4.1.	De la restauración en estilo. Viollet-le-Duc y la reproducción de un estilo musical.	48
4.2.	De la restauración histórica. La Frauenkirche de Dresde frente a los conciertos incompletos de Vivaldi.	52
4.3.	De la restauración crítica. La teoría brandiana del <i>Restauro</i> y la compleción de la 10ª de Schubert.	64

4.4.	De la conservación pura. El palacio de la Razón de Milán frente a la 10ª de Mahler.	72
4.5.	Las teorías conservadoras. El ámbito inglés del siglo XIX y la 8ª Sinfonía de Schubert.	82
<b>5.</b>	<b>Conclusiones.</b>	89
<b>6.</b>	<b>Bibliografía y Créditos de imagen</b>	91



## **1. INTRODUCCIÓN.**

## ***1.1 Presentación. Contexto en el mundo del arte. Cómo surge la idea***

La intención de este trabajo es la de desarrollar un tema que ponga en relación la Música y la Arquitectura partiendo del interés personal sobre el estudio de estas artes. Ambas disciplinas tienen una gran componente creativa y suponen por tanto un medio de expresión para el artista, lo que lleva a destacar la importancia de la labor compositiva en ambas, pudiendo llegar a establecerse un paralelismo entre el proceso proyectual arquitectónico y el compositivo musical.

“En el oficio de arquitecto es necesario pensar a la vez de manera sintética y analítica, como yo hacía instintivamente en música. Y todo ello en virtud de una necesidad interior común a las dos artes, cualquiera que sea el tipo de música o de arquitectura que se practique” (XENAKIS, 2009, p. 19)

Con ello se inicia la lectura de trabajos previos sobre el tema entre los que cabe destacar el libro de Iannis Xenakis “Música de la Arquitectura” (XENAKIS, 2009), la tesis doctoral de Gastón Clerc González “La arquitectura es música congelada” (CLERC, 2003) y la tesis doctoral del profesor José Luis Baró “Espacio, tiempo y silencio. Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern” (BARÓ, 2015), así como diversos artículos del profesor Joaquín Arnau Amo. En ellos se lleva a cabo un análisis profundo de aspectos como la proporción, armonía, estructura y forma presentes en los dos campos. De acuerdo con las palabras de Louis Kahn:

“Y es que para expresarnos personalmente en música o en arquitectura, hemos de hacerlo a través de esos medios conmensurables que son la composición o el diseño. La primera línea sobre el papel es ya una medida de lo que no puede expresarse plenamente...” (KAHN, 2003, P. 125)

Dichos trabajos previos han servido, por tanto, de inspiración a la hora de desarrollar el presente trabajo, pero dado el carácter y la extensión orientativa de éste, surge la necesidad de acotar el tema. Y es llegado a este punto cuando, sumado el interés suscitado por la asignatura de Restauración Arquitectónica, se baraja la posibilidad de enfocarlo hacia este ámbito, en el cual también destaca la importancia de dichos elementos compositivos.

La primera cuestión que sobrevuela sobre los prolegómenos del trabajo fue la siguiente: ¿es concebible la “Restauración”, tan debatida en el marco arquitectónico, dentro del campo de la Música?

Tratemos de razonar. Por naturaleza, el artista (arquitecto o compositor) busca que sus obras queden completas, ya que, en ambos casos, como artes experimentales que son, comparten la vocación de deleite por parte del usuario u oyente. Pero debido a diferentes circunstancias, las obras no siempre alcanzan o se mantienen en un estado propicio para dicho disfrute. Es el caso de aquellas obras que llegan a nuestros días incompletas o inacabadas.

Dada nuestra cultura acerca del patrimonio, nos encontramos con la necesidad de dar continuidad a las obras de arte, sea cual sea su carácter, debido al interés que suscitan por sus valores históricos, estéticos, culturales, etc. Es decir, tratamos de rescatar las obras de forma que se asegure su permanencia y su deleite, para lo cual recurrimos a procedimientos tan diversos como la conservación, la completación, la restauración... En el caso de la Arquitectura esta reflexión resulta obvia, ¿pero por qué no hablar también de ese “rescate” cuando una partitura queda parcialmente destruida o bien inacabada y se realiza su completación? ¿Cómo llevarla a cabo?

Aparece entonces una nada despreciable dificultad, ya que una tercera persona aborda el trabajo inicial de otro, entrando en diferentes debates de carácter histórico, de autenticidad, de unicidad, de estilo, etc.

## ***1.2 Conceptos: Restauración, Compleción y Versionado***

A efectos de este trabajo los conceptos que se definen a continuación comparten en esencia un mismo objetivo: permitir que una obra truncada (incompleta, arruinada, inacabada...), cuyo estado actual no le permite cumplir adecuadamente su fin último, se lleve a un estado propicio para que la sociedad la utilice y la disfrute.

Como se verá más adelante, debido a la diferente condición material entre ambas disciplinas, la metodología utilizada en cada uno de los procesos será diferente, pero se observan ideas análogas que saldrán a la luz.

De este modo cobrarán los siguientes significados:

## Restauración:

En el trabajo se hace referencia a este término en el ámbito de la Arquitectura. De acuerdo con las palabras de González-Varas se trata del “conjunto de intervenciones sobre bienes culturales más comúnmente efectuadas con el objetivo de mantener y transmitir estos bienes a las generaciones futuras” [...] “...junto al mencionado valor documental, la restauración se ocupa de restituir esta capacidad estética de la obra de arte cuando ésta se haya deteriorado o perdido” . (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 73-75). Además, dicha definición queda completada haciendo referencia a que tal intervención, en función del carácter de la obra, atenderá no sólo a la imagen o la forma, sino también a su funcionalidad. (Íd. , 2015, p. 121)

Los trabajos de Restauración, como se ha podido observar a lo largo de la historia, no tienen una única forma de ser abordados, ya que entra en juego la subjetividad e ideología acerca del patrimonio del arquitecto encargado de dicho trabajo. De este modo, los distintos procedimientos a la hora de llevar a cabo el “rescate” han dado lugar a diferentes teorías de la Restauración. “Porque restaurar es interpretar, revivir y recordar” (ARNAU, 2014, p. 62)



Fig.1 Stern y Valadier.  
Intervención sobre el coliseo.

Fig. 2 Obras de restauración en el patio de los leones de la Alhambra.

## Compleción:

Este concepto supone el equivalente a la Restauración en el ámbito musical. Queda definida por la RAE como “la acción y efecto de completar” (23ª ed) .

En el ámbito de la Restauración de obras de arte, sea cual sea su naturaleza, se puede entender la completación como una forma de intervención en la obra mediante la que se busca consumir su unidad, pero a efectos de este trabajo se utilizará dicho término sólo en referencia a la intervención sobre obras musicales.

Como se ha explicado anteriormente, si en Arquitectura se entiende que se ha de restaurar la obra cuando ésta se ha deteriorado o ha perdido parte de su capacidad estética o funcional, lo mismo ocurre con las obras musicales, recibiendo el nombre de completación. Este término se debe a la necesidad de que la partitura se encuentre completa para que la obra pueda cumplir su función, ya que no puede interpretarse si sólo se dispone de fragmentos inconexos o inacabados.

Del mismo modo que aparecen diversas teorías de la Restauración en relación a los diferentes planteamientos en torno a las obras arquitectónicas, a la hora de completar una obra musical aparecen múltiples posicionamientos que dan lugar a resultados, en este caso sonoros, muy variados, en función del compositor que la lleve a cabo y cual haya sido su maestro o formación.



Fig. 3 J. S. Bach. Partitura inacabada de una de las fugas.

## Versionado:

A lo largo del trabajo surge este concepto ligado al campo de la compleción musical, y es que a lo largo de la historia se han podido elaborar múltiples compleciones de una misma partitura, dando lugar cada una de ellas a una versión diferente. Las partituras, que conforman la parte material de la obra musical, a diferencia de unos sillares, tapias o ladrillos, permiten que cada compositor brinde su propia edición del fragmento original añadiendo a ésta su propuesta de compleción.

Una compleción supondrá siempre una versión, pues involuntaria o voluntariamente el compositor dejará su impronta en el trabajo, pero este concepto se hará aún más visible en aquellas obras en las que, por búsqueda de una mejor adecuación o el interés del compositor y de la sociedad, se han realizado múltiples trabajos de compleción.

En los trabajos de Restauración el versionado también aparece, pero queda contenido a nivel propositivo. Cuando se realiza un concurso de ideas para un proyecto de restauración cada arquitecto presenta su trabajo basándose en ideas diferentes y enfatizando aquello que ha considerado de mayor valor. Pero la importante condición material y física que distingue la Arquitectura de la Música imposibilita que todas ellas puedan llevarse a cabo.

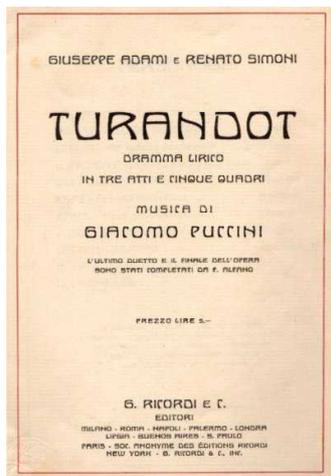


Fig. 4 . G. Adami y R. Simoni. Portada del libretto de Turandot, estrenada en el Teatro de La Scala de Milán el 25 de abril de 1926.

Fig. 5 Carátura de Turandot (finale Luciano Berio) Esta versión la dirigió Valery Gergiev en Salzburgo en el año 2002.



## **2. METODOLOGÍA.**

## 2.1 *Estado de la cuestión*

Diversos trabajos han planteado anteriormente el paralelismo entre la Arquitectura y la Música. En ellos se han analizado cuestiones como:

### 1. La Música inspirada en Arquitectura y la Arquitectura inspirada en Música:

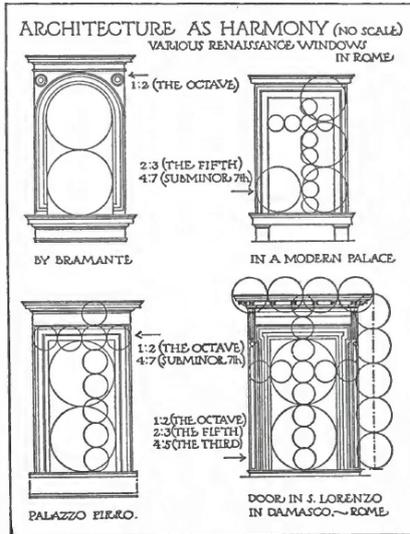
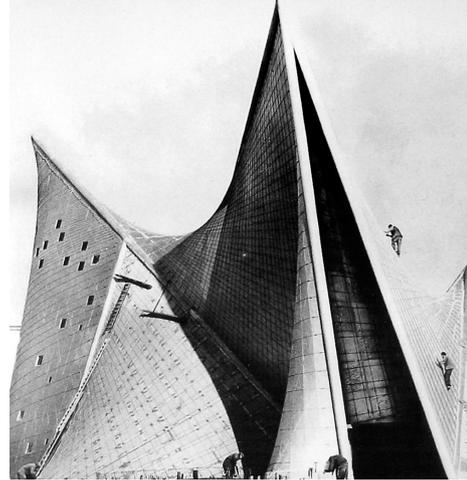
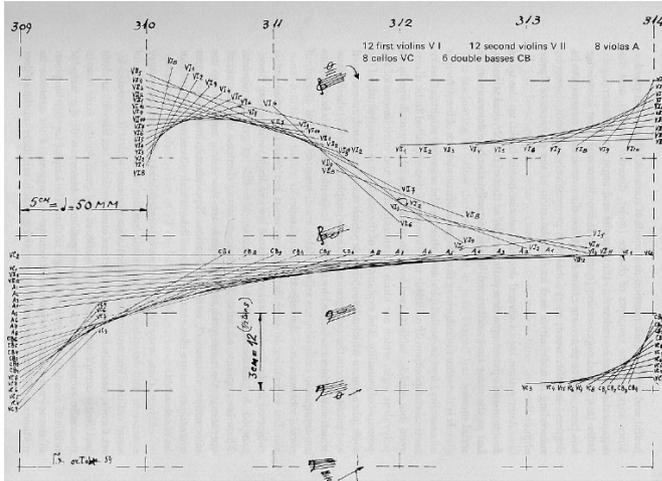
Quizá el ejemplo más claro de este último caso sea Iannis Xenakis, quien fue arquitecto, ingeniero y compositor. Xenakis compuso su obra *Metastaseis para orquesta* en la cual destacan los glissandos escritos para la cuerda. Esta técnica musical sirvió de inspiración posteriormente para la construcción del Pabellón Phillips, traduciendo a la arquitectura los glissandos por redes de cables tensados que conformaban paraboloides hiperbólicos. (XENAKIS, 2009, p. 145)

### 2. Elementos presentes en ambas disciplinas:

Se han analizado cuestiones como la proporción, armonía, ritmos, estructura y forma, así como el espacio y el tiempo. Ya desde el siglo XV, primero Alberti y posteriormente Palladio sacaron a la luz la idea de analogía entre ambas disciplinas en base a la proporción, defendiendo que son aplicables a la arquitectura las mismas proporciones de números enteros sencillos que dan lugar a sonidos armoniosos considerando la relación de longitudes de las cuerdas sonoras.

### 3. También se han llegado a dar visiones más generales haciendo un barrido de dicha relación a lo largo de períodos de la historia, como es el caso de la tesis de Gastón Clerc González “La arquitectura es música congelada” (2003).

Es en este último trabajo donde Clerc plantea ligeramente la necesidad de “restauración” de las obras tanto musicales como arquitectónicas a lo largo de la vida de éstas, dada la influencia del paso del tiempo sobre ellas. Sin embargo, al margen de esta mención puntual, no se aborda más en detalle. (CLERC, 2003, p. 792)



De izquierda a derecha, de arriba a abajo: Fig. 6 Glissandos en los compases 309-314 de Metastaseis. Fig. 7 I. Xenakis. Pabellón Phillips .Fig. 8 y Fig. 9 ilustraciones nº 88 y 89 del libro The Beautiful Necessity (1910) donde se pone en relación la proporción arquitectónica con los intervalos musicales.

En cambio, en la tesis del profesor José Luis Baró Zarzo “Espacio, Tiempo y Silencio. Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern” (2015) sí se aborda de forma más específica la cuestión, llegando a comparar los procesos de restauración y compleción en base a ciertos principios restauradores. A pesar de ello, realmente se trata de un epígrafe del trabajo, de forma que no se realiza un análisis en profundidad, lo que da pie a ahondar más en la cuestión pese a la dificultad que supone la escasez de bibliografía específica sobre el tema.

## 2.2 *Objetivos*

Mediante el presente trabajo y desde la ventaja que otorga haber cursado estudios y estar en contacto con ambas disciplinas se persigue alcanzar los siguientes objetivos principales:

- Profundizar en los debates propios de la Restauración estableciendo nuevos puntos de vista gracias a la transversalidad entre disciplinas.
- Enriquecer la cultura de la restauración arquitectónica, propia y del lector.
- Establecer una relación entre las corrientes restauradoras arquitectónicas y las diferentes formas de abordar la compleción de una obra musical.
- Abrir una nueva línea de investigación específica al respecto, ya que el paralelismo música-arquitectura no se ha enfocado suficientemente en este campo en trabajos previos.
- Indagar sobre un posible trasvase de metodologías.

### **2.3 *Proceso metodológico***

El proceso metodológico ha consistido en tres estadios o partes de estudio principalmente. Cabe destacar que la metodología utilizada en este trabajo es principalmente reflexiva y teórica, llegando a poder considerarse ocasionalmente especulativa, pues, a diferencia de otras investigaciones, la relación que se pretende establecer no depende de una causalidad directa sino más bien de cierta afinidad electiva.

1. El trabajo se inicia pues, con una comparación entre una serie de cuestiones o debates teóricos en torno a la intervención de la obra. En ellos se trata de mostrar en qué aspectos confluyen y en cuáles difieren los procesos de Restauración y Compleción frente a los interrogantes propios de este tipo de intervenciones.
2. Posteriormente mediante un análisis de casos se pondrá en evidencia los paralelismos concretos que surgen al enfrentar obras arquitectónicas y obras musicales, habiendo establecido previamente una relación entre ellas en base a las corrientes o teorías seguidas.
3. Por último, se persigue obtener de su comparación y desde un punto de vista transversal, aquellas estrategias o ideas que puedan ser extrapolables entre la práctica musical y arquitectónica, tanto en una como en otra direcciones.

## **2.4 Fuentes**

En el trabajo se utilizan tanto fuentes directas como indirectas. Entre las primeras se encuentran el manejo de algunas partituras o facsímiles de documentos originales , así como entrevistas a ciertos protagonistas más recientes del trabajo que han sido publicadas en medios científicos. No obstante, las más utilizadas han sido las fuentes indirectas, a través de la consulta de libros, revistas, recursos web y grabaciones discográficas.



### **3. DEBATES.**

### **3.1. *El valor de lo imperfecto***

Cuando se encuentra un fragmento de una obra de arte, sea arquitectónica, musical, pictórica, literaria, etc. aparecen numerosas cuestiones alrededor de ella: su procedencia, cómo sería en su estado original, qué técnicas se han utilizado, en qué estilo se pueden encuadrar, etc. Pero ante todo se debe tener en cuenta que los fragmentos no son más que partes pertenecientes a un todo, un todo que correspondería a una obra que ha quedado incompleta o bien, inacabada.

Cuando se atribuye a una obra, cualquiera que sea su origen, el adjetivo de “inacabada”, se está haciendo referencia a aquella que, por diversos motivos, bien por decisión del autor a causa económica, política, etc., bien por algún impedimento ajeno a su voluntad como la enfermedad o la muerte sobrevenida, ha quedado inconclusa. Es decir, no se ha llegado a materializar su final.

Por otro lado, y a los efectos de este trabajo, se distinguirá esta situación de aquella otra en la que la obra se encuentra “incompleta”, considerando de este modo aquella obra que sí fue terminada por su creador, pero no se ha conservado íntegramente. Es decir, se ha producido una pérdida de una parte de ella.

En cualquiera de ambos casos, los fragmentos suponen en sí mismos obras pero que resultan imperfectas, pues el artista en su proceso de creación persigue una idea completa, tiene “aspiraciones de completitud” (GARCÍA, 2010, p. 141). Esta cualidad de obras imperfectas, las provee de un carácter exclusivo y peculiar, y genera sobre ellas todo tipo de reflexiones acerca de su valor y de cómo intervenir sobre ellas.

Es obvio que tienen un valor histórico, pues se trata de documentos de los que se pueden obtener datos sobre la época de origen, como también resultan documentos históricos aquellas transformaciones que hayan sufrido a través del tiempo (GONZÁLEZ-VARAS, 2015, p. 123) , y por tanto resulta procedente su conservación. Sin embargo, ante esta situación diversas corrientes han tratado de llevar la obra imperfecta a su estado completo, aun cuando probablemente éste nunca haya existido, lo que plantea cuestiones trascendentes como estas: ¿Es imprescindible que una obra esté completa o acabada para experimentar la fruición estética? ¿Bajo qué circunstancias podemos considerar que lo está?

## El debate sobre el acabado

Es en los campos pictórico y escultórico donde más se ha ahondado en esta cuestión, de tal forma que ya desde el siglo XV surgió un posicionamiento estético que otorgaba un valor singular a las obras inacabadas. Se trata una forma de expresión conocida como *Non finito*, en el cual se sugiere más que se representa (SOURIAU, 2010, p. 832), y lo imperfecto cobra valor en sí mismo.

Uno de los artistas más conocidos por otorgar este carácter a sus obras fue Miguel Ángel. En numerosas ocasiones las esculturas del artista fueron abandonadas por diversos motivos: por la aparición de defectos en el material, porque consideraba que no iba a alcanzar la figura deseada, o incluso por simple decisión personal. Además, no buscaba el acabado perfecto de los detalles, como solían hacer los artistas renacentistas, sino que dejaba intencionadamente la marca del trabajo y el cincelado grabado sobre la piedra. Según Miguel Ángel, la tarea del artista consistía en ir despojando poco a poco la piedra que escondía el alma latente que se albergaba en el interior. De esta forma llegan hasta nuestros días esculturas en las que Miguel Ángel dejó las figuras aun emergiendo del material, y es que el artista descubrió que en ese estado inacabado la obra adquiría una vida interior más intensa (MARTÍN, 1986, p. 51-54)



Fig. 10 Miguel Ángel. Atlas Slave, serie prisioneros.

Fig. 11 Miguel Ángel. Pietà Rondanini.

En su obra *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550 y 1568), Giorgio Vasari recoge una interesante observación a propósito de Miguel Ángel que trae a colación el debate acerca de lo imperfecto y lo inacabado:

*“Incluso muchas veces parece que los bellos esbozos, habiendo nacido de un súbito furor del arte, expresan la inspiración en pocos golpes, y que, por el contrario, lo realizado con esfuerzo y con demasiada diligencia quitan la fuerza y el saber a aquellos que nunca saben cuándo levantar la mano de la obra que realizan”.* (VASARI, 1998)

Esa expresividad del *Non finito* contagió más tarde a otros artistas como Rembrandt, Rodin o incluso Velázquez. Pero todos compartían una misma intención: no se trataba de obras parciales, sino que ése era su estado completo pese a su “imperfección”. Desde la óptica del juicio estético se puede colegir que el mero reflejo de la idea e intención del artista en estas obras imperfectas las provee de una belleza sugerente, sutil y especial.

Extrapolando esta reflexión surge entonces un nuevo interrogante: ¿es posible otorgar también este valor estético a aquellos fragmentos hablando ahora de obras musicales y arquitectónicas?



Fig. 12 A. Rodin. Figura voladora (bronce), 1890.



Fig. 13 D. Velázquez. Retrato del escultor Juan Martínez Montañés con cabeza apenas dibujada de Felipe IV

## La incompleción musical

En el ámbito musical también se da dicha percepción, este valor de lo imperfecto. Es el caso de obras que, pese a estar incompletas o inacabadas, se estiman como obras plenas y se interpretan en el estado en que se encuentran, considerando su valor histórico y su belleza en sí misma.

La obra más distinguida con estas características es la “Sinfonía nº 8” de Franz Schubert, conocida popularmente como la “Inacabada”. Durante años se ha especulado acerca de por qué se encuentra la obra en este estado, siendo la teoría más extendida la que defiende que el propio compositor abandonó el trabajo al conocer que sufría sífilis a los pocos meses de empezarla.

La pieza original habría constado de 4 movimientos, de acuerdo con la estructuración clásica de una sinfonía, pero de la obra de Schubert sólo se conservan el primero y el segundo movimientos completos y algunos compases del scherzo que formarían parte del tercer movimiento.

Por tanto, faltan el tercer y cuarto movimiento, lo que la dejan efectivamente inacabada, pero la forma de estructurar esta forma musical en movimientos ha permitido que se interprete en su estado original sin necesidad de completarla. . Es decir, se podría considerar una obra “completa” o “plena” pese a sus carencias.



Fig. 14 F. Schubert. Primera página del tercer movimiento incompleto de la 8ª sinfonía.

Algo similar ocurre con “El arte de la fuga” de J. S. Bach. Esta obra se encuentra también inacabada, en este caso debido a la muerte del compositor en 1751. Bach compuso este compendio de fugas con la idea de producir una especie de manual de contrapunto en el que mostrar las diferentes técnicas de composición de esta forma musical, pero falleció dejando inconclusa la escritura de la 14ª.

La partitura que se conserva de esta decimocuarta fuga cuenta además con una nota de Carl Philipp Emanuel Bach, hijo del compositor, que dice “Acerca de esta fuga, donde aparece el nombre de BACH en el contrasujeto, el autor murió”<sup>1</sup>. Y es que en los últimos compases que escribió se puede observar en la voz del tenor cuatro notas que, de acuerdo con el sistema de notación anglosajón, se corresponden con las letras B (Si bemol) – A (La) – C (Do) – H (Si natural).

En este caso, como en el anterior, la independencia entre las diferentes fugas permite interpretar la obra en su estado original omitiendo la que queda incompleta y, dado su carácter como obra ejemplar del maestro Bach y la complejidad que alberga, no ha sido requerida su compleción. A pesar de ello, recientemente algunos musicólogos sí se han atrevido a realizar conjeturas acerca de su compleción, aunque con un carácter puramente teórico y especulativo más que con intención de ser interpretada.



Fig. 15 J.S. Bach. Manuscrito de la 14ª fuga de *El arte de la fuga* donde aparecen marcadas las notas del tenor.

1 "Über dieser Fuge, wo der Name BACH in Contrasubject angebracht worden, ist Der Verfasser gestorben"

De todos modos, este no es el caso de la mayoría de obras truncadas, sólo el de aquellas que, como se ha comentado, bien por su antigüedad, bien por su importancia en el panorama histórico musical, así se ha convenido. La mayoría de las obras en esta situación ha sido sometida a la compleción, pues en su estado incompleto o inacabado resultaba muy complicada su interpretación.

### **La arquitectura imperfecta**

En cuanto a las obras arquitectónicas, también se puede considerar dicho valor estético pese a encontrarse truncadas. Y es que la arquitectura, aun inacabada o incompleta, puede despertar la capacidad de evocar o sugerir al igual que ocurre con las obras de Miguel Ángel. Sin embargo, a diferencia de éstas, las obras arquitectónicas se proyectan para llevar a cabo una función. Es por esto que puede darse el caso de que el estado en que se encuentre una determinada obra no permita asumir unas mínimas funciones, quedando su valor reducido al de una ruina estéril al margen de su intrínseca belleza.

A pesar de esta problemática, en ocasiones el tipo de obra, así como las circunstancias que la rodean, han permitido que ésta sea simplemente conservada sin entrar en intervenciones de restauración que supongan una mayor actuación sobre ella, poniendo en valor la obra en el estado en que ha permanecido hasta el momento, en el aprecio positivo por lo imperfecto. En esta situación se encuentran monumentos como el templo de Segesta en Sicilia o la catedral de Saint Michael en Coventry.

El templo de Segesta (Sicilia s. V a.C.) es una muestra singular de la arquitectura dórica griega, por su condición de inacabada. No se sabe con exactitud cuál fue la causa de dicho estado, pero la idea más extendida defiende que, debido a la guerra entre Segesta y Selinunte, se produjo una restricción de los recursos empleados que obligó a abandonar la obra. La particularidad que presenta es que se ha mantenido intacto en el estado truncado de su construcción hasta nuestros días. Se trata de un templo períptero, de 6 x 14 columnas rematado con un arquitrabe liso y un friso decorado con metopas y triglifos. Son precisamente sus columnas, que figuran sin las estrías propias del orden dórico, los principales elementos que dan muestras de su estado inacabado (SPAWFORTH, 2007, p. 132).



De izquierda a derecha, de arriba a abajo: Fig. 16 y Fig. 17 Templo de Segesta en Sicilia. Fig. 18 Ruinas de la catedral de Saint Michael en noviembre de 1940, Coventry. Fig. 19 Estado actual de la preexistencia junto a la nueva iglesia de Saint Michael en Coventry.

Actualmente, pese a tratarse de una obra inconclusa, se es consciente de la importancia de no restaurarla y de conservarla en su estado actual, por lo que se puede considerar que se le reconocen valores como “obra imperfecta”. Pero no deja de resultar curioso que, a lo largo de la historia, no se haya realizado ninguna intervención sobre la obra original. A ello han contribuido dos factores principales. Por una parte, el hecho de que el templo no estuviera completo, y por tanto en activo, hizo que nunca fuera profanado. Por otra parte, su emplazamiento en lo alto de una colina dificultó que sus materiales fueran expoliados para ser reutilizados en la construcción de otros edificios.

Con respecto a la catedral de Saint Michael en Coventry, Inglaterra, se trata de una obra incompleta, en este caso porque fue arrasada durante la Segunda Guerra Mundial, y nunca se ha reconstruido. La obra en su estado imperfecto brinda un valor añadido, pues de este modo se mantiene como testimonio material del hecho histórico. Para poder conservar su función como lugar de culto se optó por levantar una nueva iglesia junto a la antigua catedral arruinada empleando un nuevo lenguaje más moderno y un material como el ladrillo que no rivalizase con la preexistencia.

Por tanto, si a lo largo de la historia de la arquitectura y de la música ha habido obras que han llegado hasta nuestros días en su estado imperfecto y pese a ello las seguimos considerando meritorias llegando incluso a otorgarles un valor añadido o especial, ¿es realmente necesario, para permitir la continuidad de la obra completarla o restaurarla? Entonces, ¿por qué no considerar que ante estas situaciones pueda bastar una intervención de conservación?

Se puede concluir que en este debate ambas disciplinas confluyen, pues realmente sigue abierta a la subjetividad de la casuística concreta. Tal como señala Juan José Martín González en su libro *Las claves de la escultura*:

*“La verdad es que no se sabe qué impresiona más, si lo acabado o lo no acabado, donde se percibe el esfuerzo de la figura por abrirse paso a través de la materia, materia embrionaria que ya anuncia a un nuevo ser. Hay emoción palpitante; es como el instante de un alumbramiento. También queda la incertidumbre y el misterio, el amor a lo desconocido.”* (MARTÍN, 1986)

Y es que realmente si se llevase esta reflexión un punto más allá, ¿qué sentido tiene tratar de “completar” una obra si cuando se habla de obras de arquitectura y música aparentemente completas algunos teóricos las consideran en ciertos términos inacabadas? Según afirma Alvar

Aalto: *“Es de señalar que aún los mejores logros de la nueva arquitectura son incompletos”* (AALTO, 2000, p. 128). Así pues la arquitectura se puede entender como incompleta, inacabada hasta el momento en el que el usuario la habita y la hace suya, del mismo modo que ocurre con la música hasta que es interpretada (GARCÍA, 2010, p. 143).

### 3.2. *La materia y su trascendencia en la reversibilidad*

Cuando se busca dar continuidad a una obra de arte, ya sea mediante una compleción en el caso de una obra musical o bien mediante una restauración en el de una obra arquitectónica, se debe de perseguir el mantenimiento de sus valores, de su esencia y, por tanto, de su capacidad estética. Para ello es necesario conservar aquellos elementos que la caracterizan, como son los elementos sensoriales (aquellos captados directamente por los sentidos) y los elementos formales (nacidos de la relación entre los elementos anteriores y capaces de conformar la “unidad”). Tales elementos variarán en función del tipo de obra, musical o arquitectónica en este caso, pues el medio en que se desarrollan es diferente. Por ejemplo, el volumen y la textura son elementos propios de la arquitectura, mientras que el timbre o el tono son elementos propios de la música (GONZÁLEZ-VARAS , 2015, p. 128-129). Pero la intervención sobre dichos elementos sensoriales y formales no tiene la misma trascendencia según se trate de obras musicales o arquitectónicas.

En un proceso de restauración, la intervención se realiza sobre el soporte material original. Éste puede ser transformado, conservado o completado, pero en cualquiera de los casos continúan siendo el propio material, junto con la luz y el espacio, los encargados de la transmisión de la esencia y capacidad estética de esa obra. Como bien afirma Ignacio González-Varas: “*La materia dota de forma e imagen a la obra.*” ( 2015, p. 127). Así pues, ante la restauración o conservación de una obra arquitectónica, la intervención debe centrarse en la permanencia y continuidad material, pues se trata de uno de los principales elementos característicos y transmisores de la obra.

Sin embargo, en el caso de la compleción de una obra musical el soporte material sobre el que se interviene es la partitura, a la cual se añade nuevo material sonoro, pero no es ésta la que llega al receptor, en este caso el oyente, sino su interpretación. Es decir, se interviene sobre el soporte material (partitura), pero dado el medio en que se mueve esta disciplina los elementos encargados de transmitir son aquellos relacionados con las cualidades del sonido como el timbre, la intensidad o la altura. Además, por lo general en estos trabajos se opta por editar una copia de la partitura original, de forma que no se altere en ningún caso la “materia prima”, dando lugar a que múltiples compositores puedan realizar su propio versionado del mismo trabajo. En la intervención sobre obras musicales, por tanto, tiene mucha más importancia la cuestión conceptual, es decir la idea que se quiere transmitir de la obra, que el material, pues pocas veces éste se ve alterado.

Un ejemplo que puede ilustrar este comentario es la compleción del concierto para viola (1945) de Béla Bartók. Tras la muerte del compositor a causa de la leucemia, su amigo Tibor Serly se encargó de elaborar una compleción en 1949. Serly trató de completar la partitura como lo hubiera hecho Bartók, pero la realidad fue que, condicionado por la formación que había recibido, finalmente lo añadido poco tenía que ver con el estilo original. Esto no supuso un gran problema, pues años más tarde Peter Bartók, hijo del compositor, revisó este trabajo, lo contrastó y analizó el estilo de los fragmentos manuscritos originales y editó una nueva versión completa más ajustada. Es decir buscaba una mayor continuidad del concepto o la idea que llevaba Bartók originalmente. Las opciones no han terminado ahí porque podrían seguirse presentando nuevas versiones que reivindicasen a su vez una mayor aproximación al verdadero Bartók, y ello sin afectar lo más mínimo a la autenticidad del manuscrito original.

Algo similar ocurre en otras disciplinas como la pintura, escultura o fotografía donde aparecen ideas más contemporáneas. Se trata de aquellas que siguen una corriente conceptual, donde la materia en estas obras de arte es considerada como el residuo físico de las ideas de un artista, y por consiguiente, lo que prima es el concepto frente a su realidad tangible (OSBORNE, 2002). De esta forma, ante la situación de tener que restaurar o conservar una obra de este tipo, la intervención debe ir dirigida a transmitir el concepto a diferencia de como ha ocurrido tradicionalmente donde se ha tratado de conservar la materia. Pero cabe preguntarse si serían aplicables estas teorías

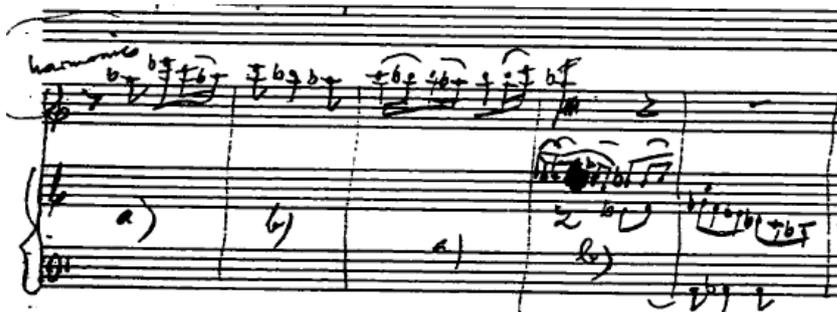


Fig. 20. B. Bartok. Fragmento de las partituras esquemáticas que dejó el compositor del concierto para viola (tercer movimiento).

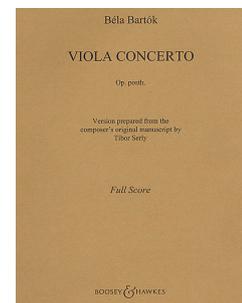


Fig. 21. T. Serly. Portada de su edición.

conceptuales a la restauración arquitectónica. ¿Se puede por tanto dejar a un lado la cuestión material? En ese caso, ¿qué sería de la tan reclamada reversibilidad de las intervenciones?

Según aparece en la Carta italiana de 1972, al afrontar un trabajo de restauración “debe realizarse de tal manera y con tales técnicas y materiales que puedan dar la seguridad de que en el futuro sean posibles nuevas intervenciones de salvación o de restauración”. Por tanto, si se ha de garantizar que se puedan realizar futuras intervenciones sobre la obra, el material de ésta no debería verse afectado, o en todo caso en la menor parte posible, pues de no ser así al ser el material uno de los elementos constitutivos de la obra, con las sucesivas intervenciones ésta perdería su esencia. Es por esto que, dada nuestra cultura de la conservación, existen dos principios que guían la mayoría de las intervenciones actuales: el principio de mínima intervención y el principio de reversibilidad, que resultan incompatibles con los planteamientos anteriormente presentados (NOGUERA, 2002, p. 120).

Como ejemplo de la importancia de la materia en la restauración y de su influencia en la reversibilidad aludiremos al caso del teatro romano de Sagunto. En él Grassi y Portaceli realizaron un trabajo que ha sido muy cuestionado debido a su poca sensibilidad frente a la obra original. Además, dicha intervención presenta un inconveniente bastante relevante, pues si se quisiese des-restaurar eliminando la intervención mencionada se podrían dañar los pocos restos que quedan de la obra original.

El teatro ya había sufrido alteraciones anteriormente, pero la de Grassi y Portaceli fue posiblemente la más invasiva, de forma que, bajo la premisa de favorecer el uso cultural de la obra y su relación con la población de Sagunto, se optó por “reconstruir” con un lenguaje moderno varias partes del teatro, como el frente de escena, o por “sepultar” bajo capas de cemento gran parte de las piedras que conformaban los restos originales del graderío, cambiando por completo la imagen y percepción del espacio que reporta al visitante.

Al margen de si se está o no de acuerdo este tipo de intervenciones, cabe señalar que, sin renunciar a las ideas de proyecto, si se hubiera llevado a cabo con otros materiales y mecanismos quizá se podría haber obtenido un resultado similar pero más reversible. Alfonso Jiménez llega a considerar en el artículo Enmiendas parciales a la teoría del restauro que fue ejecutado tan esquemáticamente

como se resolvía el proyecto con una “obediencia ciega”, sin ajustarse a los condicionantes propios de una obra de este tipo (JIMÉNEZ, 1997, p. 13-14).

Se puede concluir entonces que en torno a este debate no confluyen la compleción de obras musicales y la restauración arquitectónica. Las obras musicales, a diferencia de las arquitectónicas, cuentan con la facilidad de permitir realizar múltiples intervenciones sobre la obra sin alterar la parte original con la simple operación de editar una nueva versión. Además, este hecho no afecta a la percepción del oyente tiene de la obra, pues el medio por el que se transmite la música hasta él es la interpretación y en ella no se distingue si se está haciendo sobre la partitura original o sobre una copia idéntica. En cambio, las obras arquitectónicas dependen completamente de la cuestión material, porque la obra es única e irrepetible y porque sólo se puede entender la intervención sobre esa realidad conservada, no sobre una copia. Salvo en contadísimas excepciones, la posibilidad de versionar sobre copias en arquitectura es muy limitada por razones obvias. Cosa muy distinta es el trabajo sobre «realidad virtual», que permite visualizar sobre la «realidad material» de un monumento diferentes hipótesis de restitución.



Fig. 22. Estado del teatro romano de Sagunto tras la intervención de Grassi y Portaceli . Fig. 23 Restos del material original bajo la intervención. Publicada en González (1993)

### 3.3. *Distinguibilidad, Unidad y Autenticidad. La intervención frente a lo original*

En la restauración arquitectónica, y sobre todo tras las aportaciones de Camilo Boito, se considera que la distinguibilidad en una intervención resulta necesaria, de forma que se evite caer en un falso histórico. Se considera un principio o criterio esencial de la restauración, de tal modo que se pueda diferenciar, de forma más o menos sutil, la parte original de las diferentes intervenciones que haya habido sobre ella. Esta diferenciación puede lograrse mediante muy diversos recursos: cambio de materiales, simplificación de las formas en detalle, distinción por color, grabado de marcas de agua...

Un planteamiento similar se da en el ámbito musical. A pesar de que, como se ha comentado, el soporte material no resulta tan importante, sí lo es en cambio la distinguibilidad, ya sea sonora o escrita. Ésta se puede conseguir bien por medio de la indicación en la partitura o, como suele ser más común, utilizando matices diferenciadores del estilo del compositor original o incluso técnicas musicales contrastantes. A diferencia de lo que ocurre en las intervenciones



Fig. 24. Arco de Tito (s. I dC). Diferenciación entre los fustes originales conservados (interior) y los completados por Valadier (exterior).

arquitectónicas, no existe un debate teórico tan extendido, pero a pesar de ello los compositores, sobre todo actualmente, sí tratan de dejar muestras diferenciadoras. En cualquier caso, cualquiera que sea el carácter con el que se realice la intervención, más o menos contrastante, se trata de una cuestión importante pues de ella dependerá que se pueda realizar una interpretación fiel y acorde al carácter de cada parte de la obra.

*“La especialización musicológica es necesaria en esta etapa para que los signos gráficos de cada música puedan ser interpretados a la luz de los testimonios y de las referencias que se encuentren y que sean útiles para la interpretación de las partituras”* (BARRIENDOS, 2007, p. 19).

Se puede concluir pues que ambas disciplinas comparten ideas en cuanto a importancia de la distinguibilidad en las intervenciones, pero bien es cierto que ésta suele venir acompañada en el discurso de otros factores no menos trascendentes, como la unidad y la autenticidad.

¿Son concebibles los conceptos de unidad y autenticidad aplicados a la intervención sobre obras musicales, tal como se entienden en el mundo de la arquitectura? ¿Comparten el mismo significado que en el ámbito de la Restauración?

En el caso de que el compositor decida dejar la obra en su estado truncado, tal situación puede conllevar que ésta no se aprecie en su totalidad y, en consecuencia, habrá afectado a su percepción unitaria y acabada potencial. Del mismo modo puede ocurrir en el caso contrario, en el que el compositor, en busca de una clara distinguibilidad entre la intervención y la parte original, consciente o inconscientemente, proponga pasajes excesivamente contrastantes con el sustrato original que provoquen la pérdida de la concepción unitaria de la obra, esto es, una fragmentación indeseada de la escucha. Por tanto, las intervenciones que se lleven a cabo sobre obras, tanto musicales como arquitectónicas, deben tratar de velar por la unidad de la obra, teniendo en cuenta los principios de distinguibilidad, pero sin que ello suponga un cambio en la percepción que se tiene de ella, es decir, sin una transgresión a su autenticidad. Ahora bien, ¿en qué consiste realmente la autenticidad de una obra?

Este término, a pesar de su importancia en nuestra cultura de la conservación del patrimonio, ha resultado, a lo largo de los años, complejo de definir, llegando a obtener diferentes conclusiones según las distintas teorías de la restauración.

Tradicionalmente se ha asociado el concepto de autenticidad en su sentido más básico con la materia original, pero si se analiza el término desde un ámbito más global o desde otros puntos de vista, como es el caso de las obras musicales, se hace más evidente la posibilidad de considerar que la autenticidad no es un valor absoluto, como propuso Lemaire (LEMAIRE, 1994).

Como se expuso en la Conferencia de Nara (Japón) sobre la Autenticidad en relación con la Convención sobre el Patrimonio Mundial, en noviembre de 1994:

*“Dependiendo de la naturaleza del patrimonio cultural, su contexto cultural, y su evolución a través de tiempo, los juicios de autenticidad pueden relacionarse a la validez de una gran variedad de fuentes de información. Los aspectos de las fuentes pueden incluir forma y diseño, materiales y substancia, uso y función, tradiciones y técnicas, la localización y contexto, espíritu y sentimientos, y otros factores interiores y exteriores”*

Se puede pensar entonces que la autenticidad no está sujeta a una sola cuestión, como el material o la función, etc., sino que más bien depende en mayor o menor medida de todos estos elementos. Por ello, para llevar a término una correcta intervención se debe elaborar un juicio crítico, a partir del análisis de los diferentes valores, elementos y casuísticas que presente la obra, sin buscar una homogeneización del proceso, sino todo lo contrario, dada la responsabilidad que conlleva este tipo de trabajo respecto a una determinada cultura y su patrimonio.

Pese a la importancia de todas estas consideraciones acerca de la unidad, autenticidad y distinguibilidad, a lo largo de la historia se han llevado a cabo intervenciones que pueden resultar excepcionales. Es el caso de aquellas obras en las que, a causa de su carácter extraordinario, los juicios que se han emitido en torno a ellas no han seguido los principios habituales de la Restauración y Compleción, por venir impuestos por la casuística concreta que las rodea.

Es el caso de la reconstrucción del Campanile de la plaza de San Marcos, en Venecia. Se trata de un elemento icónico en la imagen de la ciudad, que se desplomó a causa del aplastamiento de sus muros de ladrillo, quedando reducido a escombros en 1902. Dado que suponía un hito para la ciudad se optó por reconstruirlo, anteponiéndose por tanto la idea de unidad en detrimento de la autenticidad. La pregunta crucial era cómo hacerlo. Numerosas voces bajo el eslogan “*com'era, dov'era*” dieron soporte a la propuesta de reconstrucción integral en el mismo lugar donde había

estado el original. De esta forma se levantó nuevamente el Campanile, haciéndolo con ladrillos lo más similares posible al original, lo que en otra situación podría haberse considerado un grave error, pues suponía un falso histórico.

Algo similar ocurrió con el Requiem de Mozart. Dada la importancia de esta obra, pues suponía la última gran misa escrita por el maestro, su discípulo Franz Xaver Süssmayr se encargó de completarla al más puro estilo de su maestro. En 1791 Mozart recibió el encargo del Requiem para la mujer del Conde Walsegg-Stuppach, que había fallecido meses antes. Poco después, presionado por la cantidad de trabajo y el ritmo de vida cayó enfermo, quedando la obra inconclusa a la muerte del compositor a la temprana edad de 35 años. Mozart en sus últimos momentos de vida cantó partes del final de la obra y dio ciertas instrucciones para que su discípulo la completase. Estas indicaciones, junto con los esquemas que quedaban del manuscrito incompleto, dieron lugar a la compleción de Süssmayr, quien buscó que su intervención apenas fuera distinguible hasta el punto de hacerla pasar por genuina de su maestro. (liricacomplutense.com)

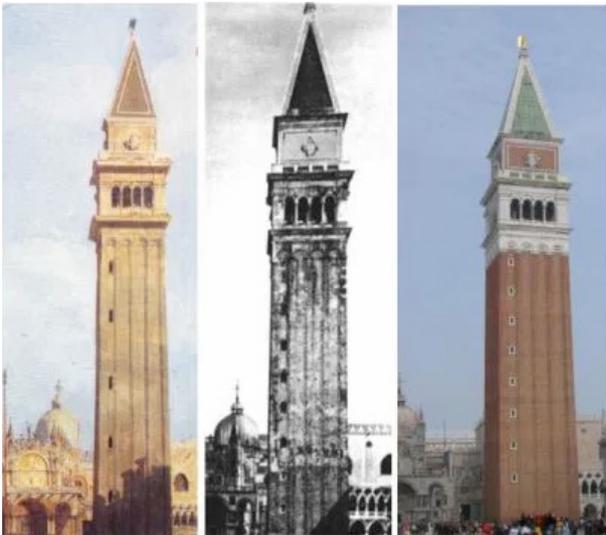


Fig. 25. Campanile de San Marcos de Venecia. Representación pictórica, fotografía del estado original y fotografía de su reconstrucción.



Fig. 26. Barbara Krafft (1819) Retrato de W. A. Mozart

### **3.4. *Intencionalidad por parte del autor y derecho sobre la compleción de obras***

En función del propósito del autor sobre el estado final de su obra se pueden distinguir dos situaciones que presentan matices diferentes desde el punto de vista ético. Por una parte, aquellas obras en las que el propio autor prevé la situación de incompleción y deja constancia de ello mediante unas instrucciones más o menos precisas para su finalización. Por otra parte, aquellas obras de las que quedan esbozos o esquemas del trabajo original, y que pueden ser muy útiles para una eventual intervención, aunque ésta no fuese la finalidad real con la que se elaborasen.

#### **Caso 1.**

En el primer caso, de entrada parece no existir debate, pues al haber sido el propio creador el que deja instrucciones se puede entender que se está en derecho de intervenir sobre ella, teniendo en cuenta que se tiene información sobre el estado final de la obra y que se atiende la voluntad del autor. El debate surge a la hora de decidir cómo acatar dichas instrucciones, que siempre serán incompletas, y quién debe hacerse cargo de ello, si es por ejemplo un discípulo directo del autor original o una tercera persona ajena a la obra y a su entorno. En el caso de que el encargo recaiga sobre un discípulo, dada la formación recibida, es más probable que la interpretación de tales instrucciones se haga de una forma más cercana al punto de vista del autor. Incluso en el caso de que no existan tales instrucciones, el discípulo puede llegar a ponerse en la piel del autor hasta el punto de apenas diferenciarse la parte añadida de la original. Así ocurre en la pintura de Rafael Sanzio titulada *La transfiguración*, que fue terminada después de su muerte por su discípulo Giulio Romano.

Sin embargo, en el caso de que una tercera persona aborde el trabajo, la visión sobre el trabajo del nuevo responsable puede diferir de la que se dejó intuida en las instrucciones o existir mayores dificultades en la interpretación de las mismas. Quizá una de las obras más simbólicas y polémicas que plantea esta casuística sea el *templo de la Sagrada Familia* de Gaudí. A la muerte del arquitecto apenas se había terminado de construir la fachada este. Pero el artista, consciente de que ni habiendo dedicado toda su vida a esta obra habría podido concluirla, dedicó sus últimos

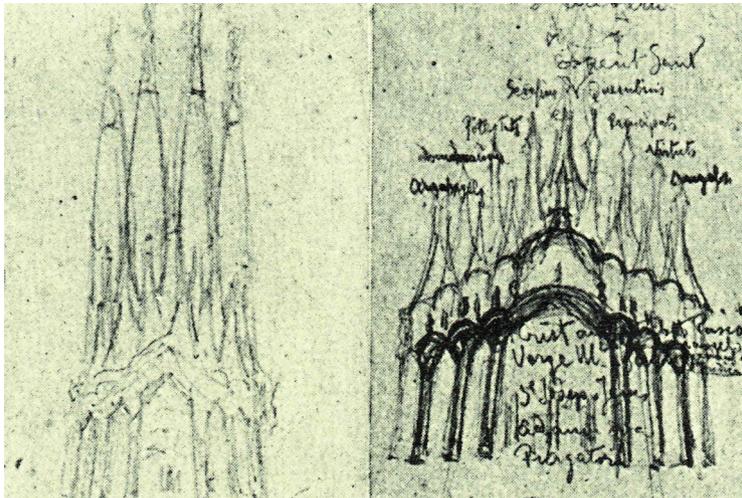
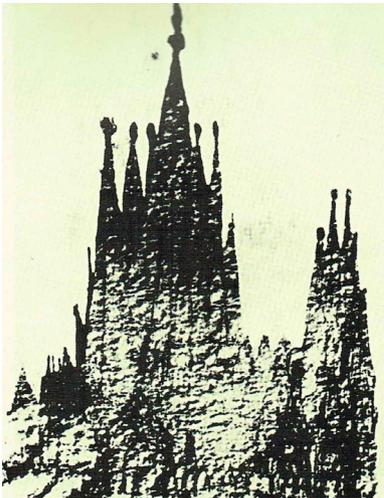


Fig. 27. Rafael Sanzio. La Transfiguración (1516-1520). Fig. 28. Obras aún en proceso de la Sagrada Familia (2016). Fig. 29. Gaudí. Bosquejo de la vista general del templo. Fig. 30. Esbozos de la fachada.

esfuerzos a dejar un legado de planos, dibujos y maquetas de yeso con instrucciones básicas para que las generaciones futuras continuasen su trabajo. En ellos anticipaba el aspecto final que debería alcanzar. Su propio amigo, César Martinell, comentó a este propósito: “la iglesia se califica de obra inacabada, pero esta designación es más que optimista, ya que Gaudí no llegó a terminar ni tan solo una fachada. Su conclusión ni siquiera se puede vislumbrar en el horizonte” (ZERBST, 2005, p. 190-213)

Por desgracia gran parte de esta documentación se perdió en el incendio que se produjo en el estudio de Gaudí durante la Guerra Civil. Por ello, a raíz de estos hechos y con el objetivo de continuar fielmente con la concepción del genial arquitecto, las labores del equipo de restauradores se ha centrado durante mucho tiempo en la reconstrucción de las instrucciones y fragmentos de las maquetas perdidas, a través de la poca información que se pudo recuperar.

## **Caso 2.**

El segundo caso presenta la situación de que el autor, no intencionadamente, deje algunos esbozos que hagan posible la intervención. Éstos pueden tratarse de esquemas propios del desarrollo de la obra o de ensayos prueba-error característicos de todo proceso creativo. Por tanto, y en relación a la casuística anterior, las intenciones del autor en ellos son probablemente mucho menos claras que si tuviesen el carácter de instrucciones.

Así pues, cobra sentido ahora el debate inicial –antes descartado– sobre el derecho a intervenir o a no hacerlo ante la obra inconclusa. ¿Hubiera aceptado el autor original que otra persona abordase la compleción de su trabajo? En ocasiones es la sociedad, en defecto de un propietario privado y como depositaria de su custodia, la encargada de gestionar la transformación de tal bien patrimonial.

Surge, además, el segundo debate: el de cómo afrontar la intervención. Como ocurría en el caso anterior, ésta dependerá, en mayor medida si cabe, de las manos en quienes se deje la intervención. A la hora de afrontar el argumento del final de la ópera *Turandot*, Puccini tuvo algunas incertidumbres. Estaba desconcertado a causa del ambiente oriental en torno al cual se desarrollaba la obra, tal como reflejaba en las cartas a su amigo y libretista Adami. No conforme con los

tradicionales finales felices que se daba por aquel entonces a las óperas, el compositor seguía sin saber cómo completar el dueto final: “*debe ser* –escribía Puccini– *algo grande, audaz e inesperado [...]*todo lo decisivo, lo hermoso y verdaderamente teatral está ahí” (JAMESON, 1997)<sup>2</sup>. Llegada la hora de su muerte en diciembre de 1924, sólo contaba con borradores de ideas sin desarrollar. No instrucciones sino pruebas.

Posteriormente, en base a estos borradores de Puccini, otros compositores han editado su propia compleción de la ópera. Entre estos trabajos destacan los de Janet Maguire, Luciano Berio, Hao Weija o Franco Alfano, siendo esta última la más representada.



Fig. 31 Cartel del estreno de la ópera *Turandot* en el teatro la Scala de Milán

2 «Il duetto [tra Calaf e Turandot] per me dev’essere il clou - ma deve avere dentro a sé qualcosa di grande, di audace, di impreveduto e non lasciar le cose al punto del principio [...] Il duetto! Il duetto! tutto il decisivo, il bello, il vivamente teatrale è lì!





#### **4. ESTUDIO DE CASOS.**

A través del siguiente estudio de casos se pone de manifiesto cómo la forma de abordar el problema que presenta la intervención sobre una obra trunca, tanto en el caso arquitectónico como musical, presenta similitudes.

Para ello se presentan diferentes parejas de ejemplos (arquitectónicos-musicales) que se corresponden con algunas de las teorías de la restauración más conocidas en el ámbito arquitectónico, tratando de hacer explícito el paralelismo en las ideas que hay tras estas intervenciones, salvando las diferencias de ámbitos de actuación tan diferenciados.

Cabe destacar que el objeto de este trabajo no ha sido tanto realizar el análisis de las obras y sus intervenciones, sino más bien aportar un punto de vista transversal, por lo que se ha fundamentado principalmente en análisis ajenos apoyados por la experiencia propia.

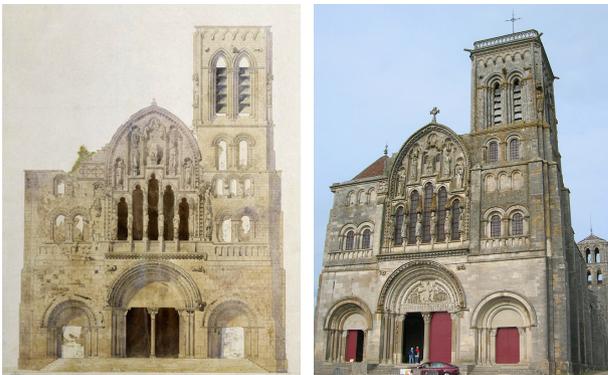
#### 4.1. DE LA RESTAURACIÓN EN ESTILO. Viollet-le-Duc y la reproducción de un estilo musical.

##### Viollet-le-Duc

El francés Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) fue un arquitecto, teórico y restaurador. Tras su formación autodidacta y el trabajo junto a intelectuales de la época como Mérimée o Lassus, fue conocido en su trayectoria profesional por sus restauraciones de catedrales y su planteamiento teórico acerca de la restauración. En su *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle* Viollet profundiza en los problemas de la restauración y la define de la siguiente manera:

*“Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca”*(voz Restauration).

Es decir, el arquitecto propone retornar la obra al más puro estilo en el que fue concebida, eliminando por tanto todas las intervenciones o variaciones que ésta pudiera haber sufrido durante su historia. Bajo esta premisa, entre la extensa obra de Viollet, se pueden encontrar intervenciones en la catedral de Notre Dame de París, la Basílica de Santa María Magdalena de Vézelay o la catedral de Saint-Michel de Carcassonne, entre otros muchos ejemplos.



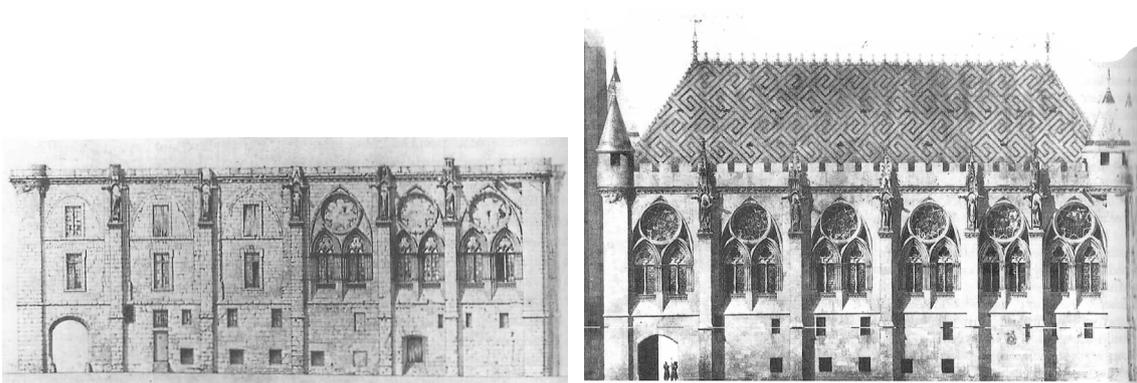
Figs. 32 y 33. Santa María de Vézelay. Antes y después de la intervención de Viollet.

## La sala sinodal de Sens

El caso de la Sala sinodal de Sens, la intervención realizada por Viollet entre los años 1851 y 1877 supuso una clara muestra de ese deseo del arquitecto de llevar el edificio a un estado de estilo unitario. Tal como indica Ignacio González-Varas:

*“La existencia de tres ventanas en los tramos septentrionales le permiten aplicar este esquema al resto de la fachada; elimina las transformaciones del siglo XVII y rehace en el interior los cuatro tramos de bóvedas ojivales. El mismo principio arqueológico, es decir la constatación de la existencia de un elemento, en este caso las almenas de la torre angular nordeste, le llevan a reestablecer esta forma por todas las fachadas dotando al edificio de un aspecto militar que no encaja con la gran apertura de vanos y la profusión escultórica” (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 155-156).*

Con este ejemplo se puede observar cómo en su metodología el arquitecto no repara en la eliminación de partes existentes bajo la premisa de llevar el edificio a un idealizado estilo original.



Figs. 34 y 35. Sala sinodal de Sens. Restauración de Viollet-le-Duc. Planos en alzado del estado previo y de la propuesta. (1851)

## **La reproducción de un estilo musical**

No resulta extraño escuchar que en la compleción de una obra musical se ha buscado imitar o reestablecer el estilo del autor, lo que de entrada parece evocar la estrategia de la restauración estilística arquitectónica. Para ello los compositores y musicólogos realizan estudios exhaustivos de las composiciones de la época, especialmente del repertorio del compositor afectado, de forma similar a los estudios previos que realizaba Viollet en sus intervenciones. Sin embargo, aunque podría verse como el caso más claro de paralelismo entre ambas disciplinas, existe un matiz importante que las diferencia.

Como ya se ha comentado, en la extensa obra del francés, y más concretamente en su restauración de la sala sinodal de Sens, el arquitecto estudia el edificio y busca aquellos rasgos propios de su estilo original para reprimarlo o rehacerlo, lo que implica en ocasiones deshacerse de los añadidos. Es justo este aspecto el que hace imposible hablar de una “compleción (musical) en estilo”.

No es habitual encontrar «añadidos» en los manuscritos de las partituras tal como se entienden en el ámbito de la restauración arquitectónica, esto es, realizados en un momento diferente y por arquitectos diferentes. Por otra parte, el soporte material de la partitura y el contenido de la misma puede ser reproducido, de modo que no resulta necesario eliminar nada sino simplemente agregar en cada versión lo que cada autor considere más próximo al estilo original del compositor.

En este caso, la única consideración que tendría cabida para establecer el paralelismo sería la de aquellas obras en las que se hubiera modificado alguna parte del manuscrito, seguramente de los últimos fragmentos y con el fin de facilitar el enlace con la parte completada, pero no se han encontrado ejemplos de este tipo.



#### **4.2. DE LA RESTAURACIÓN HISTÓRICA.**

##### **La Frauenkirche de Dresde frente a los conciertos incompletos de Vivaldi.**

###### *Frauenkirche de Dresde*

La construcción original de la Frauenkirche corrió a cargo de Georg Bähr en 1727. Se trataba de una iglesia de planta cuadrada, concretamente de 41 x 41 metros, situada en una de las esquinas de la Neumarkt o plaza del mercado nuevo. El interior lo conformaba una sala principal de forma circular a la cual se adosaban las galerías que se superponían en 5 plantas y el ábside que albergaba el altar, en el cual se encontraba el órgano. Ocho pilares sustentaban la gran cúpula, cuya forma se asemejaba a una campana debido al peraltado que el arquitecto le dio. Ésta contaba en su parte superior con una linterna que alcanzaba los 90 metros. (POZNYAKHOVSKA, 2013, p. 5-6)

La Frauenkirche fue construida plenamente con piedra de Sajonia, tratando de otorgarle unidad y monumentalidad. Así, a diferencia de la construcción típica de la época con cúpulas de madera forradas con cobre, fue la primera de estas características en Alemania.

Esta iglesia luterana de grandes proporciones se derrumbó durante la Segunda Guerra Mundial. No fueron los numerosos bombardeos que sufrió los que acabaron con ella, sino que uno de los incendios que arrasaba la ciudad tras los ataques, que penetró en la iglesia generando unas altísimas temperaturas que los pilares no pudieron soportar. Tras el derrumbe sólo se mantuvieron en pie una de las esquinas de la parte noroeste y la pared exterior del coro. (VEGAS, 1999, p. 38).

Durante la posguerra una comisión se encargó de estudiar las vías para una posible reconstrucción, para la cual se trataron de recuperar las piedras originales que quedaban entre los escombros. Sin embargo, el gobierno de la República Democrática Alemana, en un intento de borrar las huellas de la destrucción causada por la guerra, provocó que gran parte de este material fuera eliminado en unos procesos de limpieza. No fue hasta 45 años más tarde, y una vez reunificada Alemania cuando, tras una iniciativa ciudadana, se creó la Fundación Frauenkirche que resultó la encargada de la reconstrucción definitiva.

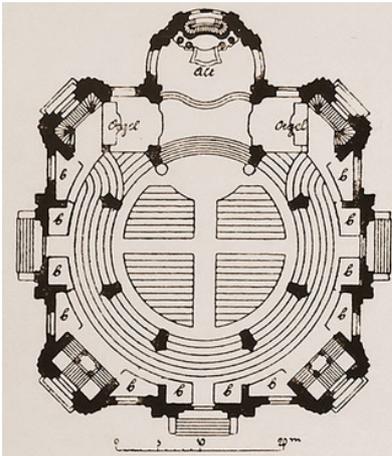


Fig. 36 Ruinas de la Frauenkirche, 1993 (Wenzel/Jäger). Fig. 37 y 38 Sección y planta de la Frauenkirche en su estado inicial. Fig. 39 Estado de la ciudad de Dresde tras el bombardeo en la II Guerra Mundial.

## **Trabajos previos**

Cabe destacar que previamente, en el período entreguerras, debido al estado alarmante de fisuración de la iglesia, se había propuesto su clausura y restauración. En este momento se llevó a cabo un estudio exhaustivo previo a la intervención, el cual quedó muy bien documentado con planos, dibujos, etc.. Sin embargo, debido a la precariedad de la época y el inicio de la Segunda Guerra Mundial la iniciativa no se llevó a cabo. Con todo, la documentación generada sería clave a la postre para conocer en detalle el estado de la iglesia antes de su destrucción.

Quizá la reconstrucción del Campanile de Venecia sentó un precedente para las reconstrucciones de este tipo, realizando “copias históricamente documentadas”, principalmente tras la destrucción en conflictos bélicos. (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 222). Aunque en el caso que se va a comentar no se trata tanto de una copia en el sentido más puro de la reconstrucción, sino de una intervención en la que se combinan procesos de restauración, anastilosis y reconstrucción, y para la que el estudio de dicha documentación y de los restos de los sillares hallados fueron la base del trabajo. La reconstrucción se llevó a cabo bajo las órdenes del arquitecto Eberhard Burger y se inició en 1993, acabándose las obras en 2005.

## **La reconstrucción**

En un primer momento se terminó de desescombrar las ruinas y se aprovechó este proceso para tomar datos y dibujar las piezas que se iban recuperando, al mismo tiempo que se controlaban las deformaciones que sufrían las ruinas conforme se despojaban de estas cargas. También se comprobó la resistencia del terreno bajo la iglesia, pues éste se había visto sometido al fuego y posteriormente a la intemperie durante 50 años. Estos sillares fueron reutilizados en la reconstrucción de la piel exterior, llegando a colocarse, tras un estudio exhaustivo, en el mismo lugar donde estuvieron originalmente.

Sin embargo, no todo el material necesario para la obra pudo ser material reutilizado. De hecho, éste solo alcanzó para conformar aproximadamente un 25% de la reconstrucción. Todas las partes faltantes se repusieron con piezas nuevas extraídas de la misma cantera original, a partir de copias de los sillares iniciales que habían sido extraídos y estudiados.

También se analizó el templo desde el punto de vista estructural, gracias a la documentación para la restauración elaborada antes de la guerra. Los ingenieros Wenzel y Jäger trataron de localizar cuáles habían sido los puntos débiles que habían provocado su fisuración en el período anterior, de tal forma que se pudieran hacer los ajustes oportunos para no caer en los mismos errores.

Originariamente la cúpula constaba de dos capas, ambas construidas en piedra, entre las cuales discurría la rampa de acceso a la linterna. La capa exterior, con un espesor variable entre 110 y 155 cm, tenía función estructural y estaba reforzada con nervios, mientras que la interior apenas sumaba 25 cm de grosor. Bähr contaba con la colaboración solidaria de las cajas de cerramiento del perímetro de forma que absorbieran parte de las cargas que soportaban los pilares. De esta manera, la cúpula descargaría piramidalmente en los muros radiales que conformaban el contorno de la iglesia. (VEGAS, 1999, p. 36). Sin embargo, el funcionamiento real de la estructura no cumplió dichas expectativas.

Tras la aparición de serias fisuras que llegaron incluso a permitir la entrada de agua en 1937, en el proyecto de restauración de Georg R uth y Arno Kiesling se planteó el refuerzo de la cúpula a través de anillos de hormigón armado y otras series de intervenciones de cosido y refuerzo de forma que se compensase la diferencia de rigidez entre los pilares y el cerramiento. En base al estudio de dicho proyecto, que no llegó a realizarse, los ingenieros encargados de su posterior reconstrucción en 1993 consideraron lo siguiente:

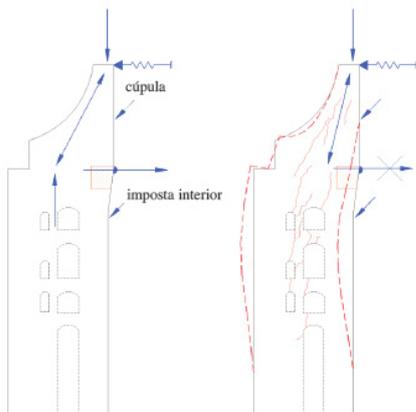


Fig. 40 F. Vegas (1999) . Esquemas del movimiento relativo y fisuración de los muros radiales de la Frauenkirche.

*“Se pudo comprobar que el problema no residía en la cúpula misma sino en la transmisión de su carga hacia el resto del edificio. De entrada, la reducida sección de los pilares internos en comparación con los muros radiales del cerramiento se agravaba con la mayor rigidez de éstos derivada de sus sillares de espesor doble. En cualquier caso, si hubieran funcionado tanto el anillo interior ubicado a la altura de la cornisa principal interior como las grapas metálicas de los muros radiales absorbiendo fuerzas de tracción tal como preveía Bähr, la mayor parte de las cargas se habrían transmitido a los muros liberando a los pilares de una carga excesiva. Sin embargo, este anillo interior quebró dejando de absorber tracciones y acabó por remitir la mayor parte del peso de la cúpula a los pilares interiores, originando las patologías descritas anteriormente” (VEGAS, 1999, pág. 40).*

Así pues, los responsables de la reconstrucción trataron en su intervención de dar continuidad a la idea original de Bähr. Tras el estudio del sistema y las debilidades que habían causado su fisuración, propusieron descartar la idea de los anillos de hormigón prevista inicialmente como refuerzo antes de que aconteciera su destrucción, y reconstruirla en base a los principios estructurales originarios: fábrica reforzada con anclajes metálicos formando anillos que contengan y transmitan las cargas hacia el exterior.



Fig. 41 Estado de la Frauenkirche tras la intervención. Se pueden apreciar las diferentes tonalidades en la piedra.

### ***Conciertos incompletos de solista y orquesta de Vivaldi.***

Antonio Vivaldi (1678-1741) fue un compositor veneciano de finales de siglo XVII que tuvo una amplísima producción musical durante su vida, llegando a componer unas 770 obras. Se trata de una gran figura del barroco musical que desarrolló y puso en práctica el género del concierto, resultando ser el más importante de la época en esta faceta. (TALBOT, 2009). Falleció en 1741 a causa de una infección interna dejando numerosas obras inacabadas.

Actualmente la concepción de esta forma musical, el «concierto», como composición para uno o varios instrumentos solistas con acompañamiento orquestal, se debe al propio Vivaldi. Este compositor, a diferencia de la visión anterior como un continuo diálogo entre el solista y la orquesta, apostó por una estructura en tres movimientos (rápido-lento-rápido) en la que optaba por marcados contrastes tanto armónicos como melódicos, así como cadencias en las que permitía que el virtuoso mostrase sus habilidades. Los compositores posteriores adoptaron este esquema como modelo para sus obras.

### **Los trabajos de F. Ammetto**

El musicólogo Fabrizio Ammetto ha completado unos 12 conciertos de Vivaldi en los últimos años. Es el caso de los conciertos RV 774 y 775 para violín, órgano y orquesta, de los que sólo se disponía de la parte del violín solista, lo que equivalía a una sexta parte de toda la composición. Su compleción se realizó a partir del estudio y comparación con los conciertos RV 123, 284 y 285, con los cuales comparten material en común. La amplia producción de Vivaldi se fundamenta, además de en su gran capacidad creativa, en “una serie de esquemas y fórmulas temáticas, melódicas y armónicas, que aparecen y reaparecen en diferentes obras suyas” según indica el musicólogo (AMMETTO, 2016). Esta semejanza junto con los conocimientos aprehendidos del lenguaje musical de este compositor por el profesor Ammetto hicieron posible la reconstrucción de los primeros movimientos.

Además, para que los trabajos de compleción fueran más precisos, el musicólogo optó por realizar un estudio de las fuentes históricas disponibles que le permitiese saber cómo eran los instrumentos de la época. Así conocía de forma más exacta la sonoridad y posibles técnicas utilizadas en las

composiciones. El propio Ammetto ha llegado a calificar su metodología como aquella que hace posible reconstruir las obras “científicamente” gracias a la investigación como proceso de creación, basándose en criterios filológicos (AMMETTO , 2012, p. 131). De este procedimiento cabe destacar que permite evitar que la intervención acabe convirtiéndose en una “creación arbitraria”.

Otros ejemplos de interés son las compleciones de las obras RV 520 y 526 del mismo compositor. Se trata de conciertos para dos violines solistas junto a orquesta de cuerda y clavecín. Las partituras originales manuscritas por Vivaldi, que debían de contener las voces de todos los instrumentos, están incompletas, pues falta la parte del violín solista I.<sup>3</sup> (AMMETTO , 2012, p. 132). En ambos conciertos se sigue la estructura que proponía Vivaldi para este tipo de piezas: movimiento rápido (Allegro)- movimiento lento (Largo) – movimiento rápido (Allegro). Partiendo de esta forma musical el trabajo de compleción ha afectado al segundo movimiento y ciertas partes de los movimientos rápidos. Tal estructura ha permitido que la operación resulte más sencilla, pues sólo ha sido necesaria la reconstrucción de aquellas partes donde los violines, en contraste con la orquesta, tocan solos de forma más virtuosa.

Era común entre el repertorio barroco que, en aquellos pasajes correspondientes al *Tutti*<sup>4</sup>, la línea de los violines solistas tuviera el mismo material melódico que los violines de la orquesta (de la cual sí se dispone), como además ha demostrado en su investigación este musicólogo. Acogiéndose a este recurso, el trabajo de compleción se ha simplificado considerablemente. (AMMETTO, 2009)

En cuanto al segundo movimiento y las partes solistas, debido a la pérdida del material no hay muestras fehacientes de cómo pudo desenvolverse, por lo que se opta por la comparación y estudio de obras semejantes y el formulado de hipótesis. El musicólogo encargado de la compleción ha descubierto gracias a esta investigación que, en las obras barrocas y sobre todo en

3 Se conjetura que la parte restante de obra se perdió, ya que la producción musical del compositor continuó posteriormente, de manera que, habiendo realizado otros muchos conciertos de este tipo, no parece razonable pensar que abandonara la obra inconclusa. Además, probablemente debido a esta pérdida sobrevinida no se llegó a estrenar la obra en su momento.

4 El *Tutti* (todos) es aquella parte de una composición musical en la cual intervienen al mismo tiempo los miembros de la orquesta y los solistas.

el caso de Vivaldi, podrían distinguirse hasta 4 tipologías –o como él las llama “posibilidades de combinación”– para relacionar las diferentes líneas melódicas de los instrumentos que forman parte de una composición. Éstas se pueden resumir de la siguiente manera, tal como propone Ammetto:

*1- Los dos instrumentos interpretan la melodía de forma paralela a una distancia de terceras o sextas.*

*2- Dialogan alternándose<sup>5</sup>.*

*3- Sus líneas melódicas se imitan o utilizan algún tipo de contrapunto*

*4- Uno de los dos instrumentos toca una melodía mientras que el otro ejecuta una figuración de acompañamiento.*

(AMMETTO, 2012, p. 132)

Por otra parte, un elemento clave para la reconstrucción de estos dos conciertos ha sido el bajo cifrado. Estos números colocados bajo la línea melódica del Bajo han proporcionado gran parte de la información armónica necesaria para poder descubrir ciertos indicios de la melodía faltante. En el Barroco el cifrado del Bajo, también conocido como Basso Continuo, indicaba los intervalos (distancia musical) a los cuales se encontraban el resto de voces respecto a ésta.

Cabe destacar que el carácter que se puede deducir de la partitura que sí se conserva de los conciertos RV 520 y 526 era más bien imitativo (tipología 3), por lo que no parece sugerir que pueda aparecer mucha melodía acompañada (correspondiente a la tipología 4). En base a estas consideraciones, la compleción se ha llevado a cabo básicamente del siguiente modo:

Primero. Estableciendo movimientos paralelos (normalmente a intervalos de terceras) cuando:

- Faltan notas del acorde por añadir a la armonía de las voces. (Ejemplo 1)
- Hay una nota pedal en el bajo continuo.

5 Los solistas suceden sus intervenciones de forma que sus melodías se van alternando creando algo similar a un diálogo

El cifrado que puso Vivaldi de 6/4 sobre el Do de la voz del bajo nos indica que las armonías que se forman sobre esa nota son de 6ª y de 4ª, por tanto, si contamos estos intervalos a partir de la nota del bajo (Do) obtenemos las notas La y Fa. Ya que en la parte del Violín II aparece el Fa, esto brinda la posibilidad de completar el acorde añadiendo el La en la voz del Violín I, que es la faltante. Más adelante, y del mismo modo, el cifrado 7/5 indica que las notas del resto de voces se encuentran a distancia de 7ª y 5ª del bajo, por lo que corresponden a un Si y un Sol. La nota Sol ya se encuentra en la voz del Violín II, por lo que se deduce que el Si correspondería a la voz faltante del Violín I. Sabiendo esto y que una de las tipologías de Vivaldi eran los movimientos paralelos, se concluye que muy probablemente la voz del Violín I en este pasaje fuera la misma que la del Violín II a una distancia de 3ª por encima.

#### PROPUESTA

The image shows a musical score for three parts: Violin I *obligado*, Violin II *obligado*, and Bajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score consists of five measures. The Bass staff includes figured bass notation: 6/4, 7/5, 6/4, 7/5. Red circles highlight the notes in the Violin II and Bass staves that correspond to the figured bass notation. The Violin I part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line with some notes circled in red. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

#### PREEXISTENCIA

Fig. 42 A. Vivaldi, Concierto RV 520/III (Allegro), compases 80-84.

Segundo. Estableciendo diálogos o contrapunto entre las líneas melódicas de los solistas (Ejemplo 2), cuando:

- Aparecen silencios en la partitura del Violín II, que no se corresponden con el cierre de una frase del resto de la orquesta, lo que da lugar a pensar que en ese fragmento estaría interviniendo el Violín I para que posteriormente conteste aquél.
- Aparecen progresiones rítmico-armónicas en el bajo, es decir, se repite periódicamente el dibujo de su melodía.

PROPUESTA

Violín I obligado

Violín II obligado

Bajo

PREEXISTENCIA

Fig. 43 A. Vivaldi, Concierto RV 526/III (Allegro), compases 94-98.

### ***Paralelismo en las intervenciones de Wenzel/Jäger y Ammetto.***

Tras la ejecución de las obras la reconstrucción de la Frauenkirche, la intervención ha sido calificada por la propia fundación encargada de la obra como un proceso “arqueológico”. Sin embargo, si se pretende encuadrarla dentro de alguna de las diferentes corrientes restauradoras arquitectónicas, su metodología se aproxima más a las ideas de la restauración histórica o filológica propuestas por Beltrami. Probablemente los ejecutores de la obra la calificaron de este modo buscando poner en valor la minuciosidad con la que se llevaron a cabo estas labores; en cambio poco tiene que ver con lo que se entendería por una restauración arqueológica tal como se entiende actualmente. (VEGAS, 1999, p. 45). Wenzel y Jäger, en contra de una reconstrucción con una gran aportación creativa optaron por llevar a cabo los trabajos de reconstrucción basándose en un intenso estudio de la documentación histórica de la que se disponía. Es decir, del mismo modo que se planteó en el *restauro storico*, se busca la “individualidad histórica”, la especificidad de la obra, en contra de una restauración estilística que abocase a una “unidad genérica” (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 218).

Tal como se ha podido observar tras el análisis de su intervención, lo mismo ocurre con la compleción de los conciertos de Vivaldi a manos de Fabrizio Ammetto. Huyendo de un intento de “falsificación” –que sería el equivalente a una compleción en estilo– el musicólogo opta por completar la obra basándose en el análisis histórico de ésta y su entorno, así como en las peculiaridades lingüísticas del creador, de forma que su intervención quede lejos de caer en resarcidos injustificados y –menos aún– arbitrarios.

Conviene despejar la ambigüedad que implica la calificación de Ammetto del proceso de compleción como de hecho “científico”. El uso de este término no busca enmarcar la compleción dentro de ninguna corriente, sino más bien diferenciar de esta forma la intervención de otras posturas más comunes frente a estos trabajos en el ámbito musical. Su planteamiento no parte tan conscientemente de la búsqueda de la individualidad de la intervención, como ocurre en el caso arquitectónico, pero sí se observa cómo Ammetto se detiene en las mismas consideraciones que planteaba Beltrami en su teoría de la restauración a la hora de realizar la compleción de los conciertos.

Cabe considerar que en su intervención Fabrizio Ammetto, además de estudiar la documentación de la obra concreta a completar, quizá debido a una mayor falta de información que en el caso de la reconstrucción de Dresde, avala su propuesta al contrastarla con otras obras del mismo compositor.

Esta consideración podría extrapolarse al ámbito de la restauración arquitectónica, mediante un intenso estudio previo en el que hubiera un epígrafe centrado en el análisis de obras similares, bien del mismo arquitecto o coetáneas. De esa forma, el conocimiento de las determinaciones tomadas en el planteamiento de otras obras, como por ejemplo la concepción estructural o material, podría apoyar las decisiones a adoptar en el trabajo en cuestión. Dicho estudio, lejos de buscar una restauración estilística, debe emplearse bajo un juicio crítico y con la única finalidad de despejar posibles dudas o reforzar ciertos aspectos, pues la casuística de cada obra es obviamente diferente.

#### 4.3. DE LA RESTAURACIÓN CRÍTICA.

##### La teoría brandiana del *Restauro* y la compleción de la 10ª de Schubert

###### *El Restauro de Cesare Brandi*

Dado el importante carácter teórico de la obra de Brandi, en este caso se ha optado por no analizar concretamente el proceso de restauración de una obra, sino más bien la metodología y técnicas propuestas por el teórico. No obstante, las ideas que presentan estos escritos han sido ilustradas con algunos ejemplos de la restauración pictórica, tan destacada dentro de la actividad dirigida por Brandi.

###### **Contexto**

Este historiador del arte italiano, nacido en Siena en 1906, ostentó a lo largo de su vida numerosos cargos importantes en diversas instituciones relacionadas con la conservación y restauración del patrimonio italiano durante el siglo XX (GARCÍA, 2013). Además, tal como indica Ignacio González-Varas, “*puede considerarse como el autor de la más completa elaboración teórica sobre la restauración*” (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 269).

Aunque Brandi representa a uno de los mayores exponentes dentro del ámbito de la restauración crítica, fueron Roberto Pane y Renato Bonelli quienes sentaron las bases de este pensamiento en el periodo de la posguerra. Así pues, gran parte de los principios fundamentales de lo que hoy conocemos como Restauro Crítico surgen de los textos de dichos arquitectos.

*“En la restauración crítica se contraponen dos impulsos: mantener una actitud de respeto hacia la obra en su conformación actual, y asumir la iniciativa y la responsabilidad de una intervención dirigida a modificar la forma, para aumentar el valor del monumento”* (BONELLI, 1963).

## La propuesta de Brandi

Con sus numerosos escritos Cesare Brandi busca aportar una metodología crítica que permita regular el proceso de restauración. El primer texto importante fue *Il fundamento teórico del restauro*, publicado en 1948.

Para ello el autor identifica que la obra de arte se compone de dos instancias diferenciadas: la instancia estética y la histórica. Por una parte, la instancia estética hace referencia al valor que reside en la obra por su cualidad como elemento artístico; por otra parte, la instancia histórica hace referencia al valor documental de la obra, por la referencia que ésta hace a un tiempo y lugar, y no únicamente a los del momento de su creación, sino también a los que se han sucedido posteriormente. De este modo, en cada caso concreto se deberán analizar ambas instancias de manera crítica, pues la prevalencia de una u otra frente a la casuística de una obra determinará la forma de intervención sobre ella (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 273-275). Así, Brandi define la restauración como *“el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”*



Fig. 44 y 45 Portadas de algunas de las publicaciones de Brandi.

A continuación, tras sentar las bases de la concepción de la obra y su restauración, establece unos principios que resultarán determinantes en la ejecución práctica de estas teorías (GARCÍA, 2013) :

1. Se debe buscar la permanencia de la unidad potencial de la obra, sin interferir sobre los significados de ésta.
2. La restauración supone una actualización de la obra. Para ello se debe actuar sobre la materia que la forma, entendida como el elemento transmisor en la relación que se establece entre la obra y el receptor. Se interviene sólo en la materia de la obra, pero no en la imagen.

*“La realidad de la obra de arte, su significado y cualidad, no se agota en el preciosismo y refinamiento de la materia o en la complejidad y perfección de un proceso técnico o ejecutivo. La cualificación de la obra de arte depende más bien de la posibilidad de lectura que ofrece la interacción entre las preferencias y las elecciones materiales y técnicas, la organización semántico-funcional y la estructura formal realizada”* (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 276)

### **Metodología e intervenciones**

En base a estos principios fundamentales, y frente a la situación de una obra reducida a fragmentos, Brandi defiende que ésta no puede dejarse en un estado que lleve a su interpretación como un conjunto de partes, sino que se debe perseguir su unicidad. Para ello, en las lagunas o discontinuidades de la obra, la labor del restaurador se dirige a identificar la unidad subyacente en los restos conservados y tratar de sacarla a la luz, sugiriéndola a través de los fragmentos restantes y una intervención que no suponga un exceso frente a éstos (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 277).

Para alcanzar la unidad potencial, Brandi propone la reintegración de las lagunas de la obra mediante la conexión cromática entre el hueco y los fragmentos conservados aplicando la técnica del *tratteggio* o *rigatino*. Para ello, se procede a través de un fino rayado que permite la lectura de la figura completa a cierta distancia, sin dejar de distinguir claramente la intervención cuando el espectador se acerca. Esta técnica, dado el interés y las posibilidades que ofrece, se ha utilizado en la intervención sobre diferentes obras como se muestra a continuación, llegando a adaptarse fuera del ámbito pictórico en el que fue ideada.



Fig. 46 y 47 Antonello da messina, Annunciazione, antes y después de la restauración de Brandi. Fig. 48 Detalle de la aplicación del rigatino en la restauración del Crucifijo de Santa Croce, Cimabue (1275-1285). Fig. 49 y 50 Janós Sedlmayr. Aplicación arquitectónica de la técnica pictórica en la torre de salomon en Visegrad

### ***La compleción de la 10ª Sinfonía de F. Schubert por L. Berio***

La sinfonía número 10 fue la última escrita por Franz Schubert, la cual quedó inacabada por el fallecimiento del autor. Los fragmentos originales que hoy se conservan apenas fueron escritos durante los dos meses previos a su muerte en 1828. La obra constaría de 3 movimientos, de los cuales se tiene completo el primero y bocetos de los movimientos 2º y 3º. Estos esquemas, escritos únicamente en dos pentagramas, no cuentan con toda la instrumentación. Sin embargo, sí aparecen en el manuscrito anotaciones acerca de cómo debía ser la orquesta completa que interpretase esta obra, de tal modo que, aunque no se tenga la melodía de cada instrumento, sí se sabe cuáles de ellos debían participar (NEWBOULD, 1992, p. 273-275). En estos esquemas aparecen lo que se podría identificar como lagunas (en símil con el caso arquitectónico o pictórico), a causa de los elementos no especificados por el compositor.

#### **La intervención de L. Berio**

Frente a esta situación Luciano Berio, reconocido compositor y musicólogo del siglo XX, en contra de compleciones como la que había realizado anteriormente Newbould, llevó a cabo una compleción en el más puro sentido crítico. Así, escribía lo siguiente acerca de su trabajo en las notas previas de la obra:

*“Conforme trabajaba sobre los bocetos de Schubert adopté el propósito de seguir aquellos modernos criterios de restauración que apuntan a revivir los viejos colores sin intentar disfrazar el deterioro que el tiempo ha causado, dejando con frecuencia inevitables parches vacíos en la composición (como en el caso de Giotto en Asís).”* (Notas del autor en la partitura)

La compleción de esta sinfonía, titulada por Berio como *Rendering for Orchestra* (1989-1990), se concibe como un acto de responsabilidad frente a la continuidad de la unidad obra, en lugar de como “una versión propia” del trabajo de Schubert. . De esta forma, en su intervención Berio conserva intactos los pentagramas de Schubert e interviene únicamente para completar las lagunas, introduciendo una suave línea melódica anunciada además por el sonido de la celesta. Así pues, la aportación de Berio queda diferenciada de la parte original por la técnica utilizada, el timbre de la

celesta e incluso por la intensidad sonora, quedando en un segundo plano. Gracias al cuidado en la intervención Berio consigue que el oyente disfrute de la obra completa gracias a la conexión entre los fragmentos, pero a su vez favorece que una escucha detenida pueda distinguir con claridad las partes añadidas de las originales (MONTECCHI, 2005).

El compositor explica, de nuevo en sus notas, la manera en la cual abordó su intervención sobre estas lagunas:

*“En los espacios vacíos entre un fragmento y el siguiente, he compuesto una especie de tejido de conexión constantemente diferente y cambiante, siempre pianissimo y distante, entrelazado con reminiscencias del último Schubert y cruzado por medio de texturas polifónicas basadas en los fragmentos de los mismos bocetos. Este delicado “cemento” musical que introduce comentarios en las discontinuidades y los huecos entre un fragmento y otro está siempre anunciado por el sonido de la celesta.”* (Notas del autor en la partitura)



Fig. 51 Fragmento de la partitura del II movimiento de la 10ª sinfonía de Schubert donde se aprecian las lagunas y esquemas que dejó el compositor.

## ***El paralelismo entre Brandi y Berio***

Una vez expuesta la teoría de Brandi, recordemos sus principales premisas a tener en cuenta ante un trabajo de restauración (GARCÍA, 2013):

En primer lugar, la intervención debe ser reconocible y distinguible en la cercanía, pero ejecutada con la sensibilidad necesaria para que a cierta distancia la obra se conciba en su unidad. Por otro lado, en favor de la instancia histórica de la obra, la materia existente debe ser conservada, al mismo tiempo que aquella añadida en la intervención debe mantener cierta armonía con ella. Por último, los trabajos que se realicen sobre la obra deben permitir que posteriormente se pueda volver a intervenir sobre ella sin que esto pueda suponer una pérdida de significado para ella.

En este caso se evidencia de forma muy clara el paralelismo, pues estos principios son también reconocibles en la compleción de Berio, aunque obviamente con ciertos matices. El compositor consigue mantener la autenticidad de los fragmentos originarios al mismo tiempo que completa la obra. Hace de los fragmentos los principales elementos transmisores en la obra, pero completa las lagunas de una forma sutil y matizada, de tal manera que estos fragmentos no queden inconexos, garantizando la unidad de la obra. Resulta destacable que Berio anuncia al oyente su intervención con la introducción de la celesta buscando la integración entre la parte originaria y la añadida, del mismo modo que Brandi sugería la afinidad cromática entre la laguna y los fragmentos circundantes. En este caso se puede observar, tal como afirma el propio compositor al inicio de su obra, cómo los “modernos criterios de la restauración” han sido extrapolados en este caso del ámbito pictórico y arquitectónico al musical.



#### 4.4. *DE LA CONSERVACIÓN PURA.*

##### **El palacio de la Razón de Milán frente a la 10ª Sinfonía de Mahler**

#### *El palacio de la Razón de Milán*

Este edificio, que actualmente funciona como espacio de exposición, está ubicado en el centro de la ciudad, en la conocida Piazza Mercanti. Se construyó allá por el siglo XIII con la finalidad de ejercer como lugar para las gestiones administrativas y judiciales, recibiendo de ahí su nombre como Palacio de la “Razón”. Era uno de los edificios que conformaban el *Broletto*, es decir, el centro neurálgico de la ciudad. Se trataba de un edificio de dos plantas, de forma rectangular y que constaba de un porticado en la cota inferior, al cual se accedía mediante una escalinata desde la plaza. Este espacio porticado lo convertía en un lugar idóneo para las reuniones de comerciantes y banqueros, que lo concebían como una “plaza cubierta” (MAURI , 2016).

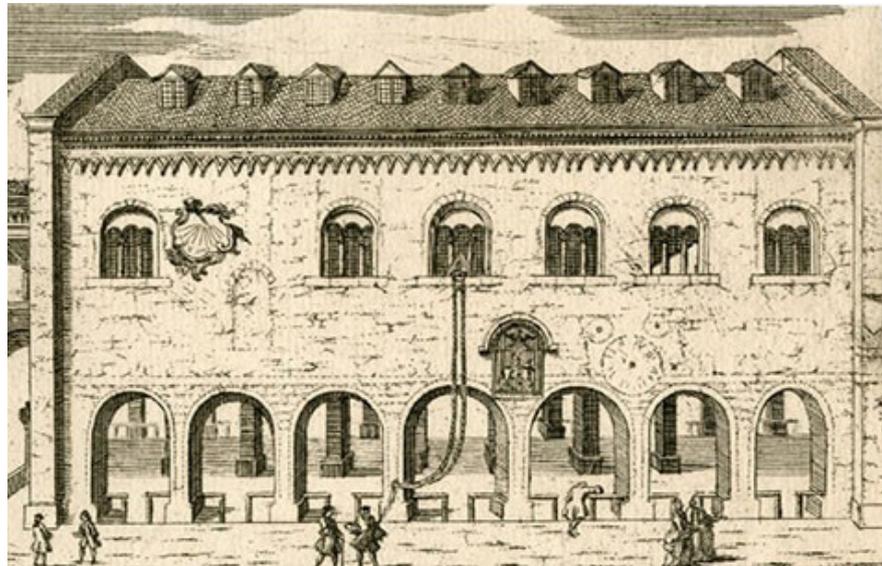


Fig. 52 Vista del Palazzo della Ragione hacia 1745.

### **Intervenciones sobre el edificio**

El edificio sufrió numerosas modificaciones a lo largo del siglo XVI, siendo la mayoría de ellas pequeñas obras de mantenimiento o de reforma en el interior de las salas, de forma que se ajustasen mejor a las funciones que allí se realizaban. También por motivos funcionales se llevó a cabo la inserción de escaleras en 1633 y 1684.

En 1771 el edificio cambió de función tras el traslado de los magistrados fuera del Broletto, pasando a ser la sede el archivo notarial. Esta circunstancia suponía una mayor necesidad de espacio que desembocó en una intervención de sobreelevación del edificio dos años más tarde, dotándolo de una planta más. El encargado de esta obra fue Francesco Corce, de cuya intervención todavía se conservan muestras hoy en día. Este arquitecto despojó la obra de algunos de sus rasgos medievales otorgándole una estética más neoclásica, lo que despertó ciertas críticas. Corce cerró las pequeñas ventanas que conformaban las tríforas de la primera planta y dotó la planta superior de unas grandes ventanas ovaladas. (FORMENTI Y PIZZOLI, 2013)

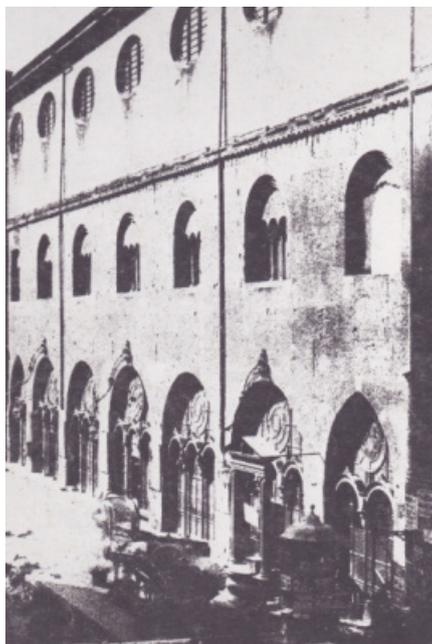


Fig. 53 Vista interior del Palacio de la Razón en sus funciones como archivo notarial.

Fig. 54 Fachada del Palacio de la Razón en 1877.

Posteriormente sufrió otras modificaciones entre las que destaca la de Enrico Terzaghi, quien en 1854 colocó unas vidrieras en el porticado inferior cerrando los huecos de los arcos. Este espacio de la planta inferior fue destinado entre 1866 y 1870 a la primera sede del Banco Popular del Milán, mientras que la parte superior mantenía su uso. En 1905, con una nueva intervención, se desmontaron las vidrieras quedando las arcadas nuevamente abiertas.

Durante todos estos años el edificio mantuvo su función como archivo, hasta que en 1961 dejó de estar en uso, manteniéndose en esta situación hasta mediados de los 70. Fue a causa de esta pérdida de función por lo que el ayuntamiento promovió una iniciativa de restauración, con el fin de darle una nueva oportunidad a estos espacios. Entre las propuestas más comentadas surgía la idea de devolver el edificio a su estado originario, demoliendo la planta que había añadido Corce, pues se consideraba que no era acorde al resto del edificio y que no albergaba valor alguno. (RECALCATI, 2016)

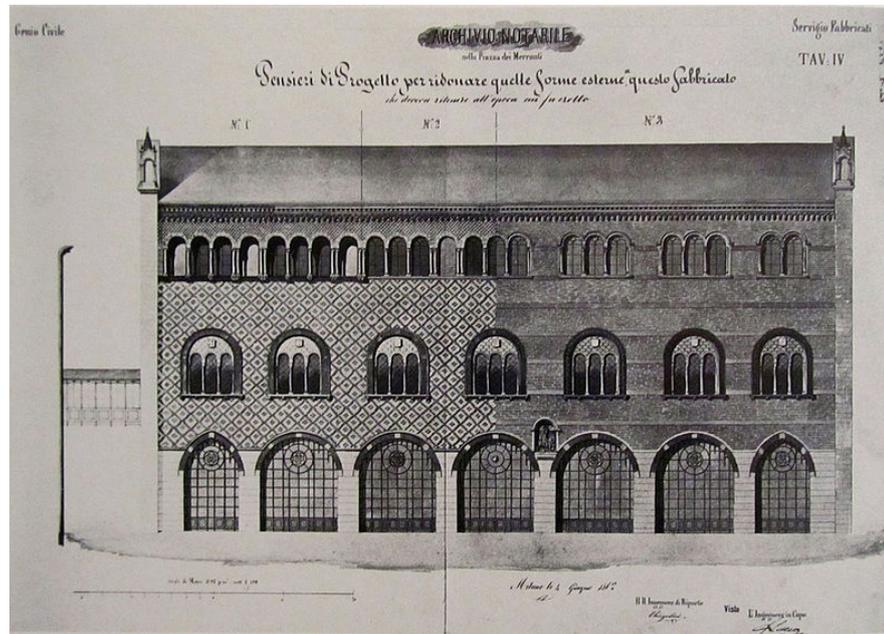


Fig. 55 Propuesta de restauración de Chizzolini (1862), en la que se aprecian las vidrieras en el porticado.

### **La propuesta de Bardeschi**

Se iniciaron las obras en el Palacio, que contaba con ciertos problemas estructurales, con la retirada de las vigas de la planta superior para devolverlo a su fisonomía original. Llegados a este punto Bardeschi, en contra de toda intervención que supusiera la destrucción de parte de la obra existente, se puso en contacto con las autoridades para tratar de detener las obras. El arquitecto puso de manifiesto su opinión y propuso otro proyecto de restauración en el cual ponía de manifiesto la importancia de la conservación. (RECALCATI, 2016)

Así, en 1978 las obras de restauración pasaron a estar en manos de Marco Dezzi Bardeschi cuya intervención se centró en dos aspectos principales: la consolidación estructural y el acondicionamiento funcional y técnico. Para ello el arquitecto se basó en la conservación del edificio como documento y la adición de los nuevos elementos necesarios con un lenguaje completamente moderno y contrastante. A partir de este momento el espacio ha albergado diferentes exposiciones, siendo esta su función actual.



Fig. 56 Diferentes estratos materiales en la fachada del Palacio de la Razón

Fig. 57 Escalera de la intervención de Bardeschi.

## Metodología

Bardeschi parte en su intervención del mantenimiento de aquellos elementos y rasgos que reflejen el paso del tiempo sobre del Palacio, como pueden ser las pátinas, pérdidas de material, grietas o fisuras. Así, dadas las numerosas intervenciones a las que se ha visto sometido el edificio y sus estados de conservación, conviven en sus fachadas fábricas de ladrillo con fragmentos de enlucido de yeso de diversas tonalidades. Para ello opta por unos microanclajes que fijen los diferentes estratos de yeso, garantizando su permanencia. Por otra parte, la restauración aborda también la compleción de las partes faltantes de pavimento, marcando una clara distinción entre la parte nueva y la existente.

Por último, debido a la adaptación a las nuevas necesidades, la intervención contaba con la aportación de nuevos sistemas de instalaciones, así como de una escalera de emergencia. Las primeras fueron agrupadas dentro de un nuevo mobiliario fijo en las salas. De esta forma el arquitecto evitaba alterar las paredes de las salas que además albergan numerosos frescos. En cuanto a la escalera, sin duda el punto más controvertido de la obra, se trata de una estructura autoportante de acero y vidrio con un estilo completamente contrastante. Este elemento Consta de una serie de tubos de acero, semejantes a la estructura de ramas de un árbol, que sustenta mediante tirantes los tramos de la escalera. Esta nueva estética utilizado, totalmente ajena al palacio original, ha sido duramente criticada por no tratar de integrarse con el resto de la obra. Sin embargo, lo cierto es que este lenguaje y sus técnicas han permitido una clara distinguibilidad y que el elemento pueda ser retirado sin alterar un ápice la estructura original, otorgando una gran autonomía y ligereza. (GIOENI Y MELANI, 2010)



Figs. 58 y 59 Intervención de Bardeschi sobre el pavimento. Imágenes cedidas por Urbanfile.

## ***La 10ª Sinfonía de Mahler***

Gustav Mahler, ya enfermo, empezó a trabajar en el verano de 1910 sobre su 10ª Sinfonía, la cual nunca alcanzó a terminar. La obra se mantuvo en este estado incompleto e inédito durante algunos años debido al deseo expreso de la viuda del artista, Alma Mahler. No fue hasta años más tarde cuando, tras algunos conciertos y homenajes al compositor, su esposa decidió hacer públicos los esbozos que había dejado Gustav de su última obra. Fue entonces cuando publicó el facsímil de la 10ª en cuyo prefacio escribió:

*“Si al principio lo consideré como mi preciado derecho a conservar el tesoro de la Décima Sinfonía en secreto, ahora sé que es mi deber revelar al mundo los últimos pensamientos del Maestro”*. (YOUNGREN, 1998) <sup>6</sup>

### **Estructura de la sinfonía**

Tal como define Juan Gutarra para sus alumnos de historia de la música, “una sinfonía es una obra a gran escala para orquesta, que por lo general se divide en cuatro o más secciones separadas llamadas “movimientos”. Con la aparición de esta forma musical inicialmente las composiciones se estructuraban en 3 movimientos rápido-lento-rápido, pero con su desarrollo a partir del clasicismo los compositores pasaron a escribir 4 movimientos alternando movimientos rápidos y lentos para crear contraste dentro de la composición. La aparición de la sinfonía trajo consigo el desarrollo de la técnica de instrumentación, variable que resulta clave para definir el carácter, el juego de timbres, en definitiva, las sensaciones que el compositor quiere transmitir al oyente. Y ello hasta el punto de que la escucha puede cambiar la percepción de la obra si una misma melodía se cambia de instrumento. (GUTARRA, 2012)

En el caso concreto de la Décima Sinfonía de Mahler, la estructura de la obra que sí quedó planteada por el compositor, era la siguiente (STEINBERG, 1995):

6 “If at first I held it as my cherished right to preserve the treasure of the Tenth Symphony in secret, so I now know it to be my duty to disclose to the world the last thoughts of the Master.”

1. Andante-Adagio.
2. Scherzo I: Schnelle Viertel.
3. “Purgatorio” (Allegretto moderato).
4. Scherzo: Allegro Pesante, nicht schnell
5. Finale.

### **Los manuscritos**

Con el fallecimiento del compositor en 1911 la obra quedó en un estado desigual. El primer movimiento, que resultaba ser también el más largo, estaba terminado, los siguientes en cambio estaban únicamente estructurados. En estos esbozos aparecían definidos los elementos principales como la tonalidad, el *tempo* y los temas melódicos, pero no llegaban a estar orquestados, es decir, faltaba parte de la instrumentación.

El primero de ellos tenía una extensión cuya interpretación podía durar unos 20 minutos. En él aparece un lenguaje algo complejo, en ocasiones cercano al dodecafonismo, y una estructura formal algo desdibujada. (BOUWMAN, 2001, p. 46-47) En cualquier caso, se pueden identificar las cuatro partes básicas: exposición, desarrollo, reexposición y coda final.

En la exposición de este primer movimiento Mahler presentó tres temas melódicos diferentes, con los cuales juega a lo largo de toda la obra. Cada uno de ellos imprime un carácter o sentimiento propio: una melodía misteriosa para las violas, otra más apasionada para los violines y una danza interpretada por los instrumentos de viento madera. (COOKE, 1976) . Estas melodías son posteriormente desarrolladas buscando un gran expresionismo hasta llegar a la reexposición donde se retoman los temas iniciales. En este caso, para la reexposición Mahler se centró sobre la segunda melodía, interpretada por los violines, otorgando al final del movimiento un carácter más sosegado y agradable.

En cuanto a los siguientes movimientos, gracias a los esbozos del compositor, se sabe que su extensión se iba reduciendo conforme se iban sucediendo, de forma que el tercero de ellos apenas alcanzaba una cuarta parte del primero. Las notas del autor han proporcionado, además del material musical, algunos apuntes manuscritos sobre las ideas y sentimientos que perseguía evocar en cada fragmento. (STEINBERG, 1995)

### **Diferentes posturas y metodologías ante la incompleción**

Clinton Carpenter fue el primero en hacer frente a los trabajos de compleción, en 1946, pero no el único. Otros compositores como Joe Wheeler, Deryck Cooke y el alemán Hans Wollschläger abordaron también la obra de Mahler años más tarde. Tras el veto que habían sufrido inicialmente los esbozos, al enterarse la viuda de que diferentes compositores estaban tratando de terminar la obra de su difunto marido, decidió prohibir dichos trabajos, de forma que quedaron todos ellos paralizados. Fue en 1963, cuando, conmovida y ya cerca del final de su vida, volvió a cambiar de opinión, de forma que escribió a D. Cooke (quien había tenido más apoyo de Alma desde el principio) para darle permiso en la continuación de sus trabajos (YOUNGREN, 1998). Esta aprobación se hizo asimismo extensiva a todos los compositores, pero a pesar de ello algunos decidieron no continuar la compleción.

A continuación se recogen algunas de las intervenciones que se han llevado a cabo sobre la Décima Sinfonía y las principales líneas de actuación seguidas por cada compositor, tal como se ha analizado en el artículo de Frans Bouwman (BOUWMAN, 2001, p. 43-44):

- Carpenter: conserva las voces de Mahler pero interviene con un lenguaje contrastante y quizá algo recargado que llega a dejar en un segundo plano la parte conservada de Mahler.
- Joe Wheeler: trata de ajustarse al estilo del compositor original pero su visión difiere en los tiempos.
- Hans Wollschläger: llega a la conclusión de que la obra debía quedar definitivamente en su estado inacabado y, en consecuencia, no procedía intervenir sobre ella. Por ello, tras haber iniciado la compleción, decidió anular su aportación y publicar únicamente la parte original.
- Deryck Cooke: su compleción ha sido la más publicada e interpretada. La aprobación de la viuda gracias a la buena relación que mantenía con la familia le proporcionó acceso a más información de carácter personal sobre la visión del compositor original de su obra. Por ello su trabajo es probablemente el que más se acerca a la concepción musical de Mahler.

### **La compleción de Carpenter**

Este compositor comienza su trabajo sin realizar un estudio del manuscrito tan exhaustivo como lo haría Cooke. Así, en su intervención asume literalmente los fragmentos originarios conservados

y trata de completarlos con un estilo propio, moderno, que pretende distinguirse de la estética de Mahler.

El segundo movimiento se caracterizaba en los esbozos del compositor original por los constantes cambios de compás y por la aparición de la melodía principal del primer movimiento con algunas variaciones (STEINBERG, 1995). A diferencia de cómo procede Mahler en el primer movimiento, en cuyos fragmentos por amplios que fueran instrumentalmente siempre se distinguían claramente las melodías, Carpenter opta por una densa instrumentación en la que el oído pierde la pista, de forma que la melodía se desdibuja entre las diversas intervenciones de los instrumentos (DUGGAN, 2003).

Algo similar ocurre en el resto de movimientos. En todos ellos Carpenter ha mantenido fielmente las líneas propuestas por Mahler, pero en aquellos fragmentos donde –a falta de la instrumentación– sólo estaba escrita la melodía principal, el compositor propone una orquestación quizás demasiado profunda, que en ocasiones llega a ahogar y hacer perder el protagonismo a la melodía inicial. Es por tanto una intervención mucho más cargada en detalles, con otro lenguaje orquestal, que ha sido criticada por apartarse de lo que sería una restauración cercana al estilo originario y por su relativa exuberancia frente a los fragmentos de Mahler, pero que, sin embargo, y a diferencia de otras compleciones, permite distinguirse con la escucha las partes añadidas de los fragmentos conservados.

### *El paralelismo entre Bardeschi y Carpenter*

Como se ha podido observar, el Palacio de la Razón ha sido testigo a lo largo de su historia de numerosas transformaciones habidas para adaptarlo a las necesidades cambiantes del momento. Es por ello que el edificio es portador de un gran valor como documento, pues sus paredes y demás elementos constructivos albergan vestigios de cada una de estas etapas. Ante esta situación, Bardeschi adopta una posición de máximo respeto hacia las preexistencias y decide intervenir con un lenguaje moderno contrastante en aquellas partes donde es necesaria la inserción de nuevos elementos, de forma que éstos mantengan una nueva forma de diálogo con la preexistencia (RECALCATI, 2016).

Del mismo modo, la sinfonía de Mahler también fue conservada con el máximo respeto en la intervención de Clinton Carpenter, pero, consciente de que el estilo de Mahler no era tan excesivo, Carpenter opta por una intervención más moderna, cargada y contrastante que, tal como ocurre con la escalera de Bardeschi, capta excesivamente nuestra atención por su extravagancia frente al sustrato conservado.

Cabe destacar que en la compleción de Carpenter –a diferencia de la intervención de Bardeschi, donde el equilibrio entre las partes está más cuidado– se llega a incurrir en una pérdida de protagonismo y legibilidad de la obra original en ciertos momentos, lo cual ha sido objeto de numerosas críticas. Se trata de un aspecto de proyecto que se debe tratar con cuidado, pues en el caso arquitectónico una intervención de este tipo podría derivar en una indeseable pérdida de la unidad del bien restaurado.

#### 4.5. **LAS TEORÍAS CONSERVADORAS.** *El ámbito inglés del siglo XIX y la 8ª Sinfonía de Schubert*

##### ***Las ideas de John Ruskin (1819-1900)***

Ruskin, escritor y crítico de arte inglés envuelto en el panorama de la Revolución Industrial, defendía la puesta en valor de todo aquello realizado por la mano del hombre. Sus ideas se extendieron al campo de la arquitectura, llegando a realizar duras críticas sobre las restauraciones estilísticas de Viollet el Duc. El escritor, quien buscaba preservar la autenticidad de los monumentos, proponía una actitud de máximo respeto frente a ellos, de forma que se permitiese percibir en sus muros el paso del tiempo, limitando las actuaciones a la mera conservación. (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 200)

Así se puede leer en sus “7 lámparas de la Arquitectura”, concretamente en la correspondiente a la memoria:

*“El verdadero sentido de la palabra “restauración” no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido.”*

*“La conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás.”*

Como consecuencia de esta teoría, se pueden encontrar en Inglaterra numerosos edificios que, reducidos a ruinas, se han conservado en el estado en que se encontraron sin ninguna intención de reconstrucción o restauración. De esta forma los restos del edificio conservan todo su romanticismo, evocando todos aquellos acontecimientos que se han sucedido sobre ellos. Ruskin fue duramente criticado por esa tendencia al inmovilismo, pues la falta de intervención sobre los edificios supondría a largo plazo el final de su vida. Éstos quedarían reducidos a ruinas que no supondrían más que un conjunto de piezas, con fines contemplativos, abocadas al fracaso.



De izquierda a derecha, de arriba a abajo Fig. 60 Ruinas de la Abadía de Fountains. Fig. 61 Ruinas de la Abadía de Waverley. Fig. 62 y 63 Muestras de algunas intervenciones actuales de la SPAB en Midlands.

### **El desarrollo del conservacionismo**

Estas ideas continuaron y fueron desarrolladas inicialmente de la mano de William Morris, precursor de la SPAB (*Society for the Protection of Ancient Buildings*). Esta sociedad, aún existente y con base en Escocia, se basa en los siguientes principios, entre otros, para la conservación de los edificios:

- Reparar y no Restaurar. Un trabajo desafortunado puede resultar sumamente destructivo para el monumento originario. La habilidad de la intervención reside en producir la mínima pérdida posible del material original y por tanto de su autenticidad.
- Mantenimiento regular. Por lo general en el ámbito arquitectónico se entiende restaurar por llevar al edificio a un estado libre de imperfecciones y se debe defender a los edificios antiguos frente a este tratamiento mediante su mantenimiento.
- Trabajo esencial. Una vez el edificio ya haya alcanzado un estado de deterioro considerable, la única clase de trabajo que se debe realizar sobre él es aquel que resulte necesariamente imprescindible para su supervivencia.
- Integridad. La reparación de elementos en lugar de su sustitución o desmonte ayuda a mantener la veracidad e integridad de los edificios.

### **Actualización de la teoría de Ruskin**

Si se habla hoy en día de conservacionismo las ideas estarían más cercanas a planteamientos como el del italiano Camillo Boito (1836-1914). Este arquitecto, que compartía la esencia de consolidación y mantenimiento propuesta por Ruskin, juzgaba sus teorías como “pintorescas” y poco eficaces, pues conducían a un resultado negativo. Así pues, Boito admitía la necesidad de la intervención para garantizar la continuidad de las obras, aunque siempre dentro de unos límites que garantizaran la autenticidad. (GONZÁLEZ-VARAS, 2005, p. 230)

Bajo el eslogan “*Conservare non Restaurare*” sentó las bases de la conservación preventiva, afirmando que:

*“Los monumentos arquitectónicos (...) deben ser consolidados antes que reparados, reparados antes que restaurados, evitando en ellos mediante los estudios necesarios, los añadidos y las renovaciones”* Comunicación en el Congresso degli ingegneri ed architetti italiani (Roma, 1883)

## La 8ª Sinfonía de Schubert

Esta sinfonía se conoce popularmente como la «Inacabada», pues es habitual que sólo se interpreten los dos movimientos que dejó completados Franz Schubert. La obra fue compuesta en 1822 y numerosas teorías apuntan a que fue el propio compositor quien decidió abandonar su trabajo inconcluso. Así pues, se encuentran completos y orquestados los dos primeros movimientos y únicamente algunas primeras páginas del tercer movimiento. Probablemente sea ésta la circunstancia que hace pensar que el compositor renunciase conscientemente a terminar la obra, pues no se han encontrado siquiera anotaciones sobre un posible cuarto movimiento como correspondería a este tipo de composiciones.

Además, en 1823 el compositor ofreció los dos primeros movimientos a la Steiermärkischen Musikverein, sin que nada se supiera del resto de movimientos. Esta sociedad fue la que posteriormente se encargó de guardar la obra a buen recaudo, gracias al trabajo de su amigo Anselm Hüttenbrenner, quien mantuvo el manuscrito hasta 1865 sin siquiera llegar a estrenarlo. (NEWBOULD, 1992, p. 180-181)



Fig. 64 Facsimil del tercer movimiento de la Sinfonía Inacabada de Schubert, 1885.

De esta forma, y por decisión de Hüttenbrenner, la obra se conservó en su estado inacabado y así se presentó al público en 1823, llegando a ser conocida de este modo hasta nuestros días. Cabe destacar que la estructura de esta obra en movimientos permite interpretarlos de forma independiente, y que ello, junto al hecho de que los dos que se conservan estaban completos, ha favorecido que la obra pudiera mantenerse y ejecutarse en este estado, si bien no resulta una práctica habitual en el ámbito musical.

Algunos compositores y musicólogos se decidieron a completar la obra, como es el caso de Brian Newbould o Johann von Herbeck, pero sus trabajos han sido criticados por no estar a la altura de la obra de Schubert llegando a ser calificados por algunos críticos como inadecuados. Newbould compuso la parte faltante del tercer movimiento a partir de los primeros compases propuestos por Schubert pensando cómo él lo habría hecho. Sin embargo, pocas veces se ha interpretado.

### **Implicaciones**

La decisión por parte del compositor de dejar la obra en su estado incompleto no queda exenta de implicar importantes consecuencias, aunque éstas han sido asumidas satisfactoriamente por el gran público dada la importancia y valor que alberga esta sinfonía.

En primer lugar, el final de la obra resulta mucho menos conclusivo, pues aunque cada movimiento tiene su cadencia final, éstas transmiten una sensación más cercana al reposo que lo que la cadencia correspondiente al último movimiento, donde se marca claramente un final para la obra. Esto viene seguido por la duración de la obra, que queda reducida a aproximadamente la mitad y termina además en un movimiento lento, más sosegado que los Finales propios de los cuartos movimientos.

También cabe destacar que, para introducir más variedad tonal a las sinfonías, era común que el primer y último movimiento estuvieran en la misma tonalidad de forma que la obra quedase de alguna manera “cerrada”, mientras que en los movimientos 2º y 3º podía variar entre tonalidades cercanas o relativas a la principal, como por ejemplo la dominante (V grado). En el caso de la 8ª Sinfonía de Schubert, también conocida como sinfonía en si menor, el primer movimiento se encuentra en esta tonalidad, pero en cambio el segundo –y último en las interpretaciones– modula a mi mayor. De esta forma, la conclusividad de la obra también queda mermada.

### *Paralelismo Ruskin- Hüttenbrenner*

La postura de Ruskin frente a la restauración era expresada por el propio escritor de la siguiente manera: “No hablemos, pues, de restauración. La cosa en sí no es en suma más que un engaño.” Bajo la misma premisa se encuentra el planteamiento de Anselm Hüttenbrenner frente a la 8ª sinfonía de Schubert, de forma que ambos antepusieron la necesidad de la conservación de la obra como documento histórico y su autenticidad frente a otros valores menos relevantes.

De la misma forma que fue criticado el inmovilismo de Ruskin, Hüttenbrenner, tras haberse visto sometido a numerosas presiones a lo largo de su vida, decidió en sus últimos días levantar el veto sobre la obra de Schubert. Ello dio pie a que otros compositores, como Newbould, que defendían que la intervención era necesaria para evitar que la partitura se destruyese por el paso del tiempo o cayese en el olvido, propusieran compleciones para la obra. Una forma de pensar cercana al planteamiento que hizo sobre intervención conservativa Camilo Boito.

Resulta curioso en el caso de esta sinfonía de Schubert que sea más conocida la versión “sin intervenir” –tan criticada por su fatalismo– que la “restaurada”. Bien es cierto que la estructura en movimientos de la obra permite que, pese a estar incompleta, pueda mantener su función e interpretarse en sus dos primeros movimientos sin contratiempos, aunque con ello se deje en el olvido los apuntes que dejó Schubert sobre el tercer movimiento. Diversos artículos de opinión apuntan a que este posicionamiento conservacionista, tan poco común en el ámbito musical, se debe principalmente a que la propuesta de Newbould no estuvo a la altura de las circunstancias, pues pese a conservar intacta la parte originaria, trató de forma poco afortunada de imitar el estilo de Schubert.

En este caso, a modo de conclusión, cabe comentar que las teorías de conservación arquitectónica están más desarrolladas tanto en técnicas como en reflexiones, probablemente debido a que no resulta habitual encontrar esta postura frente a una obra musical que ha quedado truncada. Del planteamiento de Anselm Hüttenbrenner y el éxito de la “obra parcial” se puede extraer una enseñanza que puede resultar útil en el marco arquitectónico: la posibilidad de adaptar a uso sólo una parte de la obra, de forma que se mantengan inalteradas las partes más deterioradas.



## 5. CONCLUSIONES.

Con el desarrollo del presente trabajo se ha podido poner de manifiesto cómo Restauración y Compleción son en esencia procesos análogos que persiguen en ambos casos la preservación de los valores de la obra de arte y su continuidad. Así, ante la realidad de una obra truncada los planteamientos teóricos y las respuestas prácticas tienen muchas similitudes en ambas disciplinas, llegando incluso a formas de intervención parecidas a pesar de los diferentes medios –material y sonoro– en que se desenvuelven.

Además del interés que el presente estudio suscita desde el punto de vista arquitectónico, éste puede suponer también una herramienta útil para un músico, de manera que pueda entender más visualmente las posibles opciones de intervenir sobre una obra.

Con el desarrollo de esta investigación se ha podido observar que la correspondencia de términos entre ambos procesos puede dar lugar a equívocos. Algunos músicos han calificado como científicas o arqueológicas sus intervenciones, no correspondiéndose con la concepción que de estos mismos términos se tiene en el campo de la Restauración arquitectónica.

Dada la extensión del trabajo, no se ha podido indagar si existen corrientes propiamente dichas dentro del ámbito de la compleción musical, tal como se identifican en la Restauración, principalmente porque el trabajo se ha realizado en todo momento focalizando el estudio desde la perspectiva arquitectónica.

El establecimiento de este paralelismo supone pues dejar una puerta abierta para la posible continuación del trabajo, con el fin de sugerir vías cruzadas de inspiración y de aportación de recursos entre la Compleción musical y la Restauración arquitectónica, del mismo modo que ocurrió con otras disciplinas, sea un claro ejemplo de ello la teoría de Brandi aplicada a diferentes vertientes artísticas.

Tras la finalización del trabajo se ha observado que este posible trasvase de metodologías requeriría de un trabajo más extenso, e indudablemente con cierta componente de carácter práctico. Sirva este trabajo pues como punto de inicio para ulteriores desarrollos.



## 6. BIBLIOGRAFÍA Y CRÉDITOS DE IMAGEN

- AALTO, A. (2000). *De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis.
- AMMETTO, F. (2009). “I concerti di Vivaldi «con» (o «per»?) due violini «obligati» (o «principali»?)” en *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*. Venecia: Fondazione Giorgio Cini.
- AMMETTO, F. (2012). “La reconstrucción ‘científica’ de algunos conciertos incompletos de Antonio Vivaldi (1678-1741)” en *Academia Journals*, vol.4, num.3, p.131-136.
- ARNAU AMO, J. (1999). “De matemática, música y arquitectura.” en *Eufonia: didáctica de la música*, p.37-42.
- ARNAU AMO, J. (2014). *Arquitectura. Ritos y ritmos*. Madrid: Calamar.
- BARÓ ZARZO, J. L. (2015). *Espacio, tiempo y silencio. Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. < <https://riunet.upv.es/handle/10251/59391#>> [Consulta: 10 de junio 2017]
- BARRIENDOS RODRÍGUEZ, J. (2007). “La restauración historicista de la música antigua. Propuestas hermenéuticas para una arqueología del sonido” en *Exnovo. Revista d’història i humanitats* < <http://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/view/144745/196565>> [Consulta: 28 de junio 2017]
- BOUWMAN, F. (2001). “Editing Mahler 10. Unfinished business” en *The Musical Times*, p. 43-51 < <https://www.jstor.org/stable/1004576>> [Consulta: 30 de junio de 2017]
- CLERC GONZÁLEZ, G. (2003). *La arquitectura es música congelada*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. < [http://oa.upm.es/268/1/03200307\\_1.pdf](http://oa.upm.es/268/1/03200307_1.pdf)> [Consulta: 10 de junio 2017]
- COOKE, D. (1976). *A Performing Version for the Draft of the Tenth Symphony*. Associated Music Publishers.
- DUGGAN, T. (2003). “Gustav Mahler (1860-1911)” en *Music Web International*, 03 de Junio. <[http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Jun03/Mahler10\\_Litton.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Jun03/Mahler10_Litton.htm)> [Consulta: 6 de julio 2017]
- FORMENTI, G. Y PIZZOLI, R.. *Piazza mercanti*.<<http://www.piazzamercanti.milano.it/palazzoragione/>> [Consulta: 10 de julio 2017]
- GARCÍA QUESADA, R. (2010). “Lo ideado como entidad inacabada.” en *Expresión Gráfica Arquitectónica*, num 15, p. 140-147.

- GARCÍA, M. *et al.* (2013). “Teoría de la restauración. Cesare Brandi” en *Blog maarquitectura*, 1 de julio <[http://www.maarquitectura.com/uploads/1/5/9/6/15961640/cesare\\_brandi.pdf](http://www.maarquitectura.com/uploads/1/5/9/6/15961640/cesare_brandi.pdf)> [Consulta: 15 de julio 2017]
- GIOENI, L., Y MELANI, A. (2010). “Pallazzo della ragione” en *Divisare*, 14 de octubre. <<https://divisare.com/projects/144820-marco-dezzi-bardeschi-milano-nuova-scala-di-accesso-dalla-piazza-mercanti-al-piano-primo-del-palazzo-della-ragione-2000>> [Consulta: 20 de julio 2017]
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (2005). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (2015). *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*. Madrid: Cátedra.
- GUTARRA, J. (2012). “La sinfonía” en *Análisis de la Música I*, 10 de Abril . <<http://analisisdelamusica1.blogspot.com.es/2012/06/5-la-sinfonia.html>> [Consulta: 15 de julio]
- H. YOUNGREN, W. (1998). “Mahler’s Unfinished Symphony” en *The Atlantic*, diciembre. <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/12/mahlers-unfinished-symphony/377362/>> [Consulta: 22 de julio 2017]
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1997). *Enmiendas parciales a la teoría del restauo (I). Imágenes y palabras*. Loggia(4), p. 10-19.
- KAHN, L. (2003). *Escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial.
- LEMAIRE, R. (1994). *Autenticité et patrimoine monumental*. Restauo(129).
- LIRICACOMPLUTENSE.COM. <[http://www.liricacomplutense.com/requiem\\_mozart](http://www.liricacomplutense.com/requiem_mozart)> [Consulta: 19 de julio 2017]
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1986). *Las claves de la escultura*. Madrid: Planeta.
- NEWBOULD, B. (1992). “Historia de la sinfonía” en *Schubert y la Sinfonía. Una nueva perspectiva*. <<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xix/la-sinfonia-en-alemania/schubert/>> [Consulta: 12 de julio 2017]
- NOGUERA GIMÉNEZ, J. (2002). “La conservación del patrimonio arquitectónico. Debates heredados del siglo XX” en *Ars Longa* (11), p. 107-123.
- OSBORNE, P. (2002). *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon Press.

- POZNYAKHOVSKA, D. (2013). *Die Frauenkirche in Dresden*. Trabajo final de grado. Valencia: Universitat de Valencia. Departament d'història de l'art. <<http://rima.uv.es/ajax/file/oid/1148/fid/2909/Trabajo%20de%20la%20Frauenkirche%20correccion.pdf>> [Consulta: 16 de julio 2017]
- RECALCATI, R. (2016). “Pallazzo della ragione” en *Espoarte. Contemporary art magazine*, 18 de enero.<<http://www.espoarte.net/arte/milano-la-scala-del-palazzo-della-ragione-in-difesa-della-polifonia/>> [Consulta: 12 de julio 2017]
- MAURI, P. S. (2016) *Palazzo della ragione fotografia* <<http://www.palazzodellaragionefotografia.it/il-palazzo>> [Consulta: 25 de julio 2017]
- SOURIAU, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- SPAB. (2009). *Society for Protection of Ancient Buildings*. <<https://www.spab.org.uk/>> [Consulta: 18 de julio 2017]
- SPAWFORTH, T. (2007). *Los templos griegos*. Madrid: Akal.
- STEINBERG, M.(1995) “Symphony No. 10 by Gustav Mahler” en *The Mahler Archives*. <<http://www.mahlerarchives.net/Archive%20documents/steinberg.pdf>> [Consulta: 28 de julio 2017]
- VASARI, G. (1998). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Tecnos.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F. (1999). “La reconstrucción de la Frauenkirche de Dresde” en *Loggia*(8), p. 32-49.
- XENAKIS, I. (2009). *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal.
- ZERBST, R. (2005). *Gaudí. Obra arquitectónica completa*. Köln : Taschen.

## CRÉDITOS DE IMÁGENES.

Figura 1 . <<http://losmejoreslugares.galeon.com/antiguedad.jpg> > [Consulta: 29 agosto 2017].

Figura 2 . <<https://rociofernandez.files.wordpress.com/2012/02/obras-en-el-paraiso.jpg>> [Consulta: 29 agosto 2017 ].

Figura 3 . <[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Art\\_of\\_Fugue#/media/File:Bach-unfinishedfugue.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Art_of_Fugue#/media/File:Bach-unfinishedfugue.jpg)> [Consulta: 27 agosto 2017].

Figura 4 . <[http://www.wikiwand.com/de/Turandot\\_\(Puccini\)](http://www.wikiwand.com/de/Turandot_(Puccini))> [Consulta: 30 agosto 2017].

Figura 5 . <<http://arthaus-musik.com/en/dvd/dvd-a-z/media/details/turandot-2.html>> [Consulta: 30 agosto 2017 ].

Figura 6 . <<https://musicacontemporanea.files.wordpress.com/2011/12/metastaseis1.jpg>> [Consulta: 2 agosto 2017].

Figura 7 . <[https://38.media.tumblr.com/e1bcc203b0590c9f3d041e2bf72ba8d9/tumblr\\_msyer5uX5klrdpswxo1\\_1280.jpg](https://38.media.tumblr.com/e1bcc203b0590c9f3d041e2bf72ba8d9/tumblr_msyer5uX5klrdpswxo1_1280.jpg) > [Consulta: 2 agosto 2017].

Figura 8 . Claude Bragdon: ilustracion nº 88 del libro The Beautiful Necessity (1910)

Figura 9 . Claude Bragdon: ilustracion nº 89 del libro The Beautiful Necessity (1910)

Figura 10 . <[http://3.bp.blogspot.com/-wzDiuM649Gc/Tpv6A8n6rxI/AAAAAAAAACIs/oOC\\_5u30Sk/s1600/a+atlas.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-wzDiuM649Gc/Tpv6A8n6rxI/AAAAAAAAACIs/oOC_5u30Sk/s1600/a+atlas.jpg)> [Consulta:3 agosto 2017 ].

Figura 11 . <<http://www2.palomar.edu/users/mhudelson/WorksofArt/13HighRen/0325.jpg>> [Consulta: 3 agosto 2017].

Figura 12 . <[http://masdearte.com/dos/media/n\\_rodin\\_voladora.jpg](http://masdearte.com/dos/media/n_rodin_voladora.jpg) >[Consulta: 3 agosto 2017].

Figura 13. <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/93/Vel%C3%A1zquez\\_-\\_Juan\\_Mart%C3%ADnez\\_Monta%C3%B1%C3%A9s\\_%28Museo\\_del\\_Prado%2C\\_1635-36%29.jpg/1200px-Vel%C3%A1zquez\\_-\\_Juan\\_Mart%C3%ADnez\\_Monta%C3%B1%C3%A9s\\_%28Museo\\_del\\_Prado%2C\\_1635-36%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/93/Vel%C3%A1zquez_-_Juan_Mart%C3%ADnez_Monta%C3%B1%C3%A9s_%28Museo_del_Prado%2C_1635-36%29.jpg/1200px-Vel%C3%A1zquez_-_Juan_Mart%C3%ADnez_Monta%C3%B1%C3%A9s_%28Museo_del_Prado%2C_1635-36%29.jpg)> [Consulta: 3 agosto 2017].

Figura 14 . <[https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony\\_No.\\_8\\_\(Schubert\)#/media/File:Symphony\\_No.\\_8\\_in\\_B\\_minor.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._8_(Schubert)#/media/File:Symphony_No._8_in_B_minor.jpg) > [Consulta: 5 agosto 2017].

Figura 15 . <[http://4.bp.blogspot.com/-Fd\\_M3bVcem8/T0irHypstWI/AAAAAAAAACWw/](http://4.bp.blogspot.com/-Fd_M3bVcem8/T0irHypstWI/AAAAAAAAACWw/)

vhExDCVDxoQ/s400/Bach-unfinishedfugue.jpg> [Consulta: 5 agosto 2017 ].

Figuras 16 y 17 . < <https://arteyarquitectura.wordpress.com/2012/09/01/del-templo-y-el-teatro-griego-de-segesta/> > [Consulta: 5 agosto 2017 ].

Figura 18. < [http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/03/26/article-2299483-005F999E00000258-580\\_263x376.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/03/26/article-2299483-005F999E00000258-580_263x376.jpg)> [Consulta: 6 agosto 2017].

Figura 19 < [https://www.wmf.org/sites/default/files/styles/project\\_gallery\\_full\\_size/public/projects/gallery/GBR\\_Coventry\\_JPEG\\_img-08.jpg?itok=Z0h3ePEu](https://www.wmf.org/sites/default/files/styles/project_gallery_full_size/public/projects/gallery/GBR_Coventry_JPEG_img-08.jpg?itok=Z0h3ePEu)> [Consulta: 6 agosto 2017]

Figura 21 < <http://assets.sheetmusicplus.com/product/Look-Inside/covers/4152417.jpg> > [Consulta: 6 agosto 2017]

Figura 22 < [http://www.españaescultura.es/export/sites/cultura/multimedia/galerias/monumentos/teatro\\_romano\\_sagunto\\_t4600482.jpg\\_1306973099.jpg](http://www.españaescultura.es/export/sites/cultura/multimedia/galerias/monumentos/teatro_romano_sagunto_t4600482.jpg_1306973099.jpg) > [Consulta:6 agosto 2017]

Figura 23 Tomada del artículo “Restauración: método y arquitectura (a propósito del teatro de Sagunto). González, A.

Figura 24 < <http://sarasachsh.blogspot.com.es/2015/10/el-arco-de-tito-el-arcodetito-es-un.html> > [Consulta: 10 agosto 2017]

Figura 25 < <https://rometheimperialfora19952010.files.wordpress.com/2014/08/boni-csm1.jpg?w=648> > [Consulta: 10 agosto 2017]

Figura 26 < <http://www.religionenlibertad.com/del-requiem-de-mozart-o-deberiamos-decir-demozartsssmayr-40910.htm> > [Consulta:10 agosto 2017 ]

Figura 27 <<http://1.bp.blogspot.com/-cIRU2RxYpQ4/UUG4F0eib4I/AAAAAAAAABqE/0vt2u6LLmR0/s1600/trasfiguraci%C3%B3n.jpg>> [Consulta: 10 agosto 2017]

Figura 28 < <http://www.barcelonacityblog.com/wp-content/uploads/sagrada-familia-1024x768.jpg> > [Consulta: 10 agosto 2017 ]

Figuras 29 y 30 Tomadas del libro “Obra completa de Gaudí”. Ed. Taschen

Figura 31 < <http://iopera.es/wp-content/uploads/2012/05/1-3d09fce5a7.jpg> > [Consulta: 11 agosto 2017 ]

Figura 32 < [http://2.bp.blogspot.com/-KOIgekFJcm8/VI3OH-C\\_nrI/AAAAAAAAAJA/iwapYbZ215o/s1600/den45\\_violet\\_001f.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-KOIgekFJcm8/VI3OH-C_nrI/AAAAAAAAAJA/iwapYbZ215o/s1600/den45_violet_001f.jpg) > [Consulta: 11 agosto 2017 ]

Figura 33 < <http://biarritz.net.br/wp-content/uploads/2014/08/Basilica-de-Vezelay.jpg> > [Consulta: 11 agosto 2017]

Figuras 34 y 35 . González-Varas, I. (2005). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.

Figura 36, 39 y 40 Vegas López-Manzanares, F. (1999). “La reconstrucción de la Frauenkirche de Dresde” en *Loggia*(8), p. 32-49.

Figuras 37 y 38 <[https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/6e/20/54/6e20545822a1b56b40d0c82b0bd08641 .jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/6e/20/54/6e20545822a1b56b40d0c82b0bd08641.jpg) >[Consulta: 11 agosto 2017]

Figura 41 <<https://cdn.getyourguide.com/niwziy219cvz/38JwVoHMZGOQeUqoEQseGi/e1ca2743db276f10d35392d08bc8fd6a/dresden-frauenkirche-1500x850.jpg> > [Consulta: 11 agosto 2017 ]

Figuras 42 y 43, extractos de facsímiles de las partituras de Vivaldi

Figura 44 <[http://www.icr.beniculturali.it/documenti/allegati/fototesto\\_2006\\_AnastaticaBollettino\\_1950.jpg](http://www.icr.beniculturali.it/documenti/allegati/fototesto_2006_AnastaticaBollettino_1950.jpg) > [Consulta: 5 agosto 2017]

Figura 45 < [https://image.isu.pub/130815191403-397c7479df0e48e70abb4347788df108/jpg/page\\_1.jpg](https://image.isu.pub/130815191403-397c7479df0e48e70abb4347788df108/jpg/page_1.jpg) > [Consulta: 5 agosto 2017]

Figura 46 < [http://archeoblog.net/wp-content/uploads/2008/04/antonello\\_prima-restauro.jpg](http://archeoblog.net/wp-content/uploads/2008/04/antonello_prima-restauro.jpg) > [Consulta: 8 agosto 2017]

Figura 47 < [http://lnx.whipart.it/imagesart7/1235134294-antonello\\_palumbo\\_02.jpg](http://lnx.whipart.it/imagesart7/1235134294-antonello_palumbo_02.jpg) > [Consulta: 8 agosto 2017 ]

Figura 48 < <http://www.cabinetmagazine.org/issues/40/burnett.php> > [Consulta: 8 agosto 2017 ]

Figuras 49 y 50 < <http://spanishtouristguide.blogspot.com.es/2017/05/de-esztergom-al-palacio-de-godollo.html>> [Consulta: 11 agosto 2017]

Figura 51 < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/63/Schubert-Symph-10-2nd\\_mov-1.2.png/1920px-Schubert-Symph-10-2nd\\_mov-1.2.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/63/Schubert-Symph-10-2nd_mov-1.2.png/1920px-Schubert-Symph-10-2nd_mov-1.2.png) > [Consulta: 14 agosto 2017]

Figuras 52, 53 y 54 < <http://www.piazzamercanti.milano.it/wp-content/uploads/2014/06/>

Palazzo-della-Ragione-la-scaffalatura-dellArchivio-notarile-allinterno-del-palazzo-in-una-fotografia-anteriore-al-1961-300x400.jpg > [Consulta: 14 agosto 2017]

Figura 55 < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/12/Milano%2C\\_Arengario%2C\\_prog.\\_rest.\\_Chizzolini\\_%281862%29\\_01.jpg/800px-Milano%2C\\_Arengario%2C\\_prog.\\_rest.\\_Chizzolini\\_%281862%29\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/12/Milano%2C_Arengario%2C_prog._rest._Chizzolini_%281862%29_01.jpg/800px-Milano%2C_Arengario%2C_prog._rest._Chizzolini_%281862%29_01.jpg) > [Consulta: 14 agosto 2017]

Figura 56 < <https://www.espoarte.net/wordpress/wp-content/uploads/2016/01/2-231x420.jpg> > [Consulta: 6 agosto 2017]

Figura 57 < [http://www.lombardiabeniculturali.it/img\\_db/bca/LMD80/1/1/59\\_broletto2.jpg](http://www.lombardiabeniculturali.it/img_db/bca/LMD80/1/1/59_broletto2.jpg) > [Consulta: 6 agosto 2017]

Figuras 58 y 59 < <http://blog.urbanfile.org/2013/03/15/palazzo-della-ragione-a-pezzi/> > [Consulta: 6 agosto 2017 ]

Figura 60 < [http://www.theculturemap.com/wp-content/uploads/2013/06/ruins\\_of\\_fountains\\_abbey.jpg](http://www.theculturemap.com/wp-content/uploads/2013/06/ruins_of_fountains_abbey.jpg) > [Consulta: 22 agosto 2017]

Figura 61 < [http://www.paradoxplace.com/Photo%20Pages/UK/Britain\\_South\\_and\\_West/Waverley\\_Abbey/Images/800/Lay\\_Bro\\_Refec-Aug05-D2996sAR800.jpg](http://www.paradoxplace.com/Photo%20Pages/UK/Britain_South_and_West/Waverley_Abbey/Images/800/Lay_Bro_Refec-Aug05-D2996sAR800.jpg) > [Consulta: 22 agosto 2017]

Figuras 62 y 63 < [https://www.spab.org.uk/images/content/Ballards\\_East\\_End\\_small.jpg](https://www.spab.org.uk/images/content/Ballards_East_End_small.jpg) > [Consulta: 22 agosto 2017]

Figura 64 < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Symphony\\_No.\\_8\\_in\\_B\\_minor.jpg/250px-Symphony\\_No.\\_8\\_in\\_B\\_minor.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Symphony_No._8_in_B_minor.jpg/250px-Symphony_No._8_in_B_minor.jpg) > [Consulta: 22 agosto 2017]

